BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Pasolini: *Una visione del mondo epico-religiosa* - Callenbach: *La crisi del cinema americano* - B. Rondi: *Analisi de "Lo sceicco bianco" di Fellini.*

Note, recensioni e rubriche di: *CHITI, FORD, GAMBETTI, ILTIS, LAURA, VERDONE.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

ANNO XXV - NUMERO 6 - GIUGNO 1964

Sommario

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXV - n. 6

giugno 1964

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

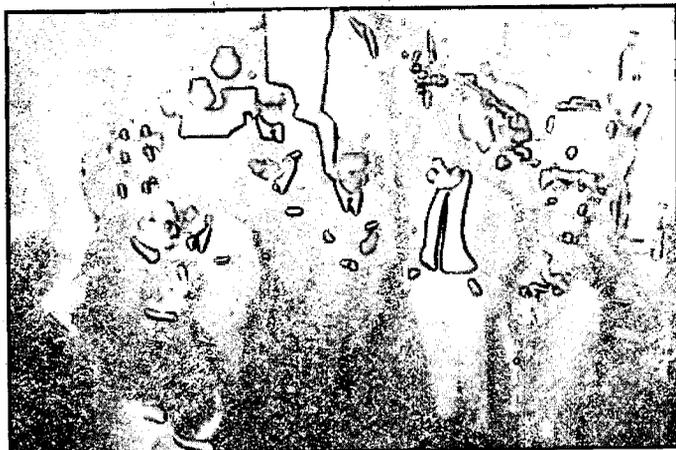
Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

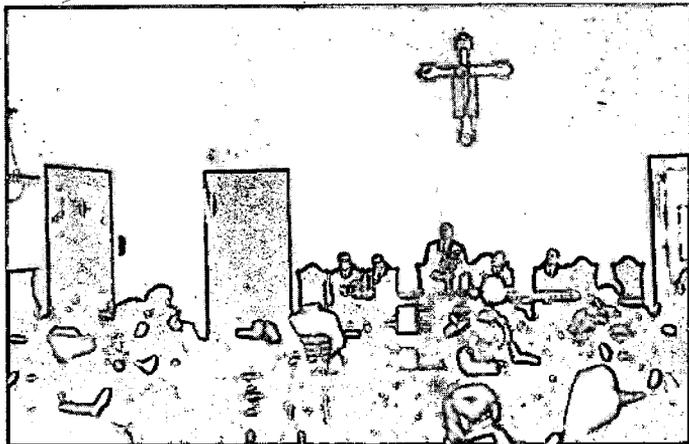
Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a «Bianco e Nero» solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia «Tiferno Grafica», Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Il Ministro Corona al C.S.C.

Il Ministro Corona (al centro) visita lo studio televisivo del Centro. Sono con lui, da sinistra, Angelo D'Alessandro, Nicola De Pirro, Guido Cincotti, Leonardo Fioravanti, Carlo Nebiolo, Nanni Loy.

Il Ministro on. Achille Corona ha visitato il 28 aprile il Centro Sperimentale di Cinematografia, ricevuto dal commissario del Centro avv. Nicola De Pirro, dal sub-commissario dott. F. L. Ammannati e dal direttore, dott. Leonardo Fioravanti. Erano ad attenderlo nell'Aula Magna dell'Istituto gli insegnanti e gli allievi.

Il Commissario De Pirro ha rivolto al Ministro, che era accompagnato dal direttore generale dello spettacolo dott. Franz De Biase, il saluto dell'Istituto.

Il Ministro Corona ha risposto con queste parole:

«La cosa di cui vi sono più grato è il carattere cordiale, direi quasi familiare, di questa riunione. Il nostro Ministero è preso da molti e grossi problemi, da quello della struttura da dare alla nuova legge cinematografica alle questioni assai pressanti del complesso dell'economia nazionale relative al turismo, ma un Ministro torna sempre volentieri in una scuola, perché la scuola è un'oasi di pace e di serenità nei confronti delle molte polemiche e delle difficoltà che si incontrano invece in altri campi. Ero in debito di questa visita da parecchio tempo al Centro, in debito col Commissario e i dirigenti, gli insegnanti e gli allievi. De Pirro ha detto che egli spera che io abbia un buon ricordo di questa visita. Il Centro Sperimentale di Cinematografia durerà certamente più del Ministro e spero che il Centro abbia un buon ricordo del Ministro passeggero, per quanto duraturo. Vorrei esprimere tutta la mia simpatia al Centro in sé stesso e agli insegnanti e particolarmente agli allievi. Ogni volta che, arrivati a un certo grado, piuttosto avanzato, della nostra parabola della vita, si ritorna a contatto con la scuola, sembra di fare dei passi indietro verso atmosfere più serene e impegni in definitiva più regolari e costanti; e ciascuno di noi si rende conto quanto debba alla scuola, e per quel poco che ha potuto fare in quegli anni; quanto questo abbia contribuito alla sua formazione. Io credo che tutto il cinema

L'on. Achille Corona parla nell'Aula Magna del Centro. Al tavolo della presidenza, da sinistra, Leonardo Fioravanti, Franz De Biase, Nicola De Pirro, Floris L. Ammannati.

Il Ministro Corona col direttore del Centro, Fioravanti, e il Commissario, De Pirro, assiste ad una lezione in aula.

italiano, anche la sua valutazione come fatto culturale, debba molto al Centro Sperimentale di Cinematografia. Ricordo che abbiamo qui, poco tempo fa, ricordato la figura di Barbaro, ricordo le polemiche che egli suscitava, e quanto esse fossero utili al tempo in cui la nostra generazione aveva la età propria degli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia. Erano polemiche utili non solo per avvicinarci ai problemi propri del cinematografo e della sua qualificazione artistica, ma anche per contribuire in genere alla nostra formazione culturale la quale ha bisogno di una varietà e poliedricità di interessi per essere completa. Faccio questo augurio al Centro Sperimentale: di essere sempre forgiatore di energie nuove e di interessi che vadano oltre il campo ristretto di coloro che si dedicano all'attività cinematografica vera e propria, e che saranno suscitati quanto più l'interessamento per l'attività cinematografica e la sua espressione artistica sarà profondo, non dispersivo. Faccio l'augurio agli insegnanti di trovare sempre in sé stessi, come hanno avuto in ogni istante della loro vita, la passione che è necessaria per la grande missione didattica, e l'augurio agli allievi che considerino sempre in ogni tappa del loro avvenire come un'esperienza fortunata questo loro passaggio qui al Centro. Per quanto riguarda il nostro Ministero, abbiamo addirittura l'ambizione di trasportare anche in altri campi l'esperienza che il Centro ci offre, e per non lasciare la cosa nel vago e nel misterioso dirò che per esempio affrontando i problemi del Turismo mi sono posto il problema del perché in Italia, che è una nazione turistica per eccellenza, non ci sia una scuola che si dedichi espressamente a questi problemi, mentre scuole del genere invece esistono in altri paesi, dalla Svizzera agli stessi Stati Uniti d'America. Quindi l'interesse verso il Centro Sperimentale da parte del Ministero non potrà che essere vivo e costante. Io continuerò in una tradizione, spero di fare del mio meglio per vivificarla, e sono sicuro che anche da parte del Governo questo interesse non mancherà. Ma la cosa che mi preme di più è di esprimere un augurio ai giovani perché portino, anzi conservino, al cinema italiano, quel primato artistico che ha avuto consacrazione anche recentissimamente negli ultimi due festival che si sono tenuti nel mondo, da Buenos Aires a Hollywood, se festival si può considerare l'assegnazione degli Oscar: perché ciò significa che il cinematografo italiano, grazie all'attività di tutti

coloro che vi hanno dedicato parte così notevole della loro vita, ha raggiunto un livello che è compito nostro mantenere e anzi elevare. Con questo augurio io ringrazio della accoglienza e stimolo tutti i giovani a voler proseguire in questa tradizione con i loro studî e la loro attività ».

Successivamente il Ministro ha visitato minuziosamente il Centro, ed è rimasto a colazione con insegnanti e allievi.

Dopo la visita, l'on. Achille Corona ha tenuto ad inviare al Commissario avv. De Pirro e al dott. Fioravanti telegrammi per la constata efficienza della Scuola ed il perfetto funzionamento di tutti i reparti dell'Istituto.

Vita del C. S. C.

AMERICANI, SOVIETICI, ALBANESI VISITANO IL CENTRO —Provenienti dal Convegno delle scuole del cinema e della TV, tenutosi a Budapest, è giunto al Centro Sperimentale di Cinematografia il prof. Richard J. Goggin, direttore del dipartimento cinematografico dell'Università di New York. Il prof. Goggin ha visitato la scuola e gli impianti tecnici ricevuto dal direttore dell'Istituto, dott. Fioravanti.

Il regista del film sovietico *I vivi e i morti* (t.l.), Aleksandr Stolper, ha visitato il C.S.C. con una delegazione di cineasti sovietici, ricevuto dal capo ufficio studi, prof. Mario Verdone. Interessato ai problemi della didattica del film, Aleksandr Stolper ha preso contatto con insegnanti ed allievi del Centro.

Il direttore del « Kinostudio Nuova Albania » di Tirana, Vaskë Aristidhi, è stato in visita al C.S.C., ricevuto dal capo ufficio studi, prof. Verdone.

Notizie Varie

I PREMI DI QUALITÀ: ROSI, ANTONIONI, BOLOGNINI — Solo ora sono stati assegnati i premi di qualità per i migliori film italiani del I semestre 1962. La commissione governativa — composta da Alberto Lattuada, presidente, Gian Luigi Rondi, Gino Visentini, Saul Greco, Silvano Giannelli, Gino Petroni, Carmine Rizzo — ha assegnato i tre riconoscimenti a *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi, *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni, *Senilità* di Mauro Bolognini.

GIURIA D'ECCEZIONE PER UN CONCORSO D'AMATORE — Rolando Anzillotti, Floris Luigi Ammannati, Guido Aristarco, Luigi Chiarini, Nicola De Pirro, Vittorio De Sica, Emilio Greco, Alberto Manzi, Luigi Volpicelli costituiscono la giuria del concorso internazionale per film d'amatore « Pinocchio 1964 » sul tema « Ragazzi d'oggi: aspetti e problemi della loro vita ». Il concorso è promosso dalla Fondazione Nazionale Carlo Collodi e la premiazione avrà luogo all'« Osteria del Gambero Rosso » del Parco di Collodi, presso Pescia (Pistoia). Hanno assicurato la partecipazione cineamatori di ogni parte del mondo, dalla Bulgaria agli Stati Uniti, dal Giappone all'Irlanda.

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 19 giugno, a Vienna, *Hans Moser,* 84, attore del teatro e del cinema di lingua tedesca, ottimo caratterista (a volte in coppia con Theo Lingen); ancora il 19, a Sydney (Australia), *Clarence Badger,* 84, regista del cinema muto americano (diresse « dive » come Mabel Normand, Bebe Daniels, Clara Bow, Gloria Swanson); in giugno, in Liguria, *Antonio Rubino,* 87, famoso disegnatore e scrittore per ragazzi, pioniere del disegno animato in Italia.

CINEMA IN TELEVISIONE — *Il cinema e la Resistenza in Europa* è un ciclo di film di impegno civile curato e presentato da Ernesto G. Laura sul programma nazionale televisivo in maggio, con la partecipazione dell'attore Renato De Carmine, che ha letto all'inizio di ogni trasmissione una lettera di condannato a morte della Resistenza europea. *Le dive degli anni '30* è invece un ciclo dedicato ad alcuni « volti » del cinema hollywoodiano di ieri a cura di Gian Luigi Rondi con la partecipazione di alcune note « dive » di oggi in veste di presentatrici. *Lotta ai gangsters* è il titolo della serie di film americani sul gangsterismo che Giulio Cesare Castello presenta sul secondo programma. Infine, ancora Rondi riprende la fortunata serie dei film presentati alla *Mostra di Venezia.* Intanto, Fernaldo Di Giammatteo sta preparando un ciclo sul *Film-rivista* degli anni d'oro. Sempre Di Giammatteo, questa volta alla radio, cura la serie di dibattiti *Cinema allo specchio.*

I nuovi componenti delle Commissioni di censura

In applicazione della recente legge, il Ministro dello Spettacolo on. Corona ha provveduto a rinnovare, scaduti i termini, le Commissioni di censura. Poiché, come è noto, il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici (S.N.G.C.I.) e l'Associaz. Nazionale Autori Cinematografici (A.N.A.C.) non hanno designato i loro rappresentanti, i registi e i critici indicati sono stati nominati dal Ministro sentito il parere della Commissione consultiva per la cinematografia.

Ecco i nomi:

1ª SEZIONE: Ugo Pioletti, presidente di sezione della Corte di Cassazione, presidente; *Carmine Punzi,* docente universitario di diritto penale, *Luigi Volpicelli,* docente univ. di pedagogia, preside della facoltà di magistero dell'Univ. di Roma, *Claudio Busnelli,* docente univ. di psicologia, *Arnaldo Genoino,* regista cinematografico, *Franco Penotti,* rappresentante dell'industria cinematografica, *Renato Filizzola,* giornalista cinematografico; segretario: *Franco Ragona,* direttore di sezione della Direzione Generale dello Spettacolo.

2ª SEZIONE: *Saverio Michienzi,* presidente di sezione della Corte di Cassazione, presidente; *Walter D'Avanzo,* docente univ. di diritto civile, *Franco Bonacina,* docente di pedagogia presso il Centro Didattico del Ministero della P. I., *Eraldo De Grada,* docente univ. di psicologia, *Antonio Racioppi,* regista cinematografico, *Camillo Bruno,* rappresentante dell'industria cinematografica, *Ludovico Alessandrini,* giornalista; segretario: *Diego Piscel,* direttore di sezione della Direzione Generale dello Spettacolo.

3ª SEZIONE: *Vincenzo Jannelli,* presidente di sezione della Corte di Cassazione, presidente; *Mario Spasari,* docente univ. di diritto penale, *Carmelo Cottone,* docente univ. di pedagogia, *Lamberto Longhi,* docente univ. di psicologia, *Roberto L. Savarese,* regista cinematografico, *Mario Cecchi Gori,* rappresentante dell'industria cinematografica, *Giacinto Ciaccio,* giornalista cinematografico; segretario: *Mario De Paulis,* direttore di sezione della Direzione Generale dello Spettacolo;

4ª SEZIONE: *Carlo Erra,* consigliere della Corte di Cassazione, presidente; *Mario Sinopoli,* docente univ. di diritto ecclesiastico, *Emma Natta,* docente di pedagogia presso il Centro Didattico del Ministero della P.I., *Luigi Meschieri,* docente univ. di psicologia, *Mario Sequi,* regista cinematografico, *Vincenzo Buffolo,* rappresentante dell'industria cinematografica, *Franco Vannutelli,* giornalista cinematografico; segretario: *Giacinto Taranto,* direttore di sezione della Direzione Generale dello Spettacolo.

5ª SEZIONE: *Cassiodoro Cantarano,* consigliere della Corte di Cassazione, presidente; *Giuseppe Ragno,* docente univ. di diritto romano, *Mario Fritella,* docente di pedagogia presso il Centro Didattico del Ministero della P.I., *Leandro Canestrelli,* direttore dell'Istituto di psicologia dell'univ. di Roma, *Clemente Crispolti,* documentarista, *Fausto Latini,* rappresentante dell'industria cinematografica, *Alberto Albani Barbieri,* giornalista cinematografico; segretario: *Antonio d'Orazio,* direttore di sezione della Direzione Generale dello Spettacolo.

6ª SEZIONE: *Alfonso Colonnese,* consigliere della Corte di Cassazione, presidente; *Pio Fedele,* docente univ. di diritto ecclesiastico, *Roberto Neri,* docente univ. di pedagogia, *Ezio Ponzo,* docente univ. di psicologia, *Vincenzo Lucci Chiarissi,* documentarista, *Renato Trentini,* rappresentante dell'industria cinematografica, *Renato Martinori,* giornalista cinematografico; segretario: *Giacomo Rancati,* direttore di sezione della Direzione Generale dello Spettacolo.

7ª SEZIONE: *Giovanni Noccioli,* sostituto procuratore generale alla Corte di Cassazione, presidente; *Rocco Sesso,* docente univ. di diritto penale, *Iclea Picco,* docente univ. di pedagogia, *Rodolfo Nencini,* docente univ. di psicologia, *Giorgio Ponti,* documentarista, *Pio Pandolfi Alberici,* rappresentante dell'industria cinematografica, *Enzo Natta,* giornalista cinematografico; segreta-

rio: *Gaspare Lucchesi,* direttore di sezione della Direzione Generale dello Spettacolo.

8a SEZIONE: *Angelo De Mattia,* consigliere della Corte di Cassazione, presidente, *Rinaldo Orecchia,* docente univ. di filosofia del diritto, *Giovanna Abete,* docente univ. di pedagogia, *Giuseppe Lepore,* docente univ. di psicologia, *Arturo Gemmiti,* regista cinematografico, *Carmine Cianfarani,* rappresentante dell'industria cinematografica, *Ugo Chiarelli,* giornalista cinematografico; segretario: *Vincenzo Fralleone,* consigliere di I classe della Direzione Generale dello Spettacolo.

La crisi del cinema americano

di ERNEST CALLENBACH

Innanzi tutto, cosa possiamo effettivamente dire della situazione di Hollywood? Questa che era una volta la capitale del cinema è stata lasciata barcollante dall'invasione dei registi europei del dopoguerra. Cominciò Ingmar Bergman che, al tempo della sua prima popolarità, non sembrava costituire alcuna minaccia dal punto di vista commerciale, qualunque fosse il suo talento; ed Hollywood non si è data mai pena per la concorrenza di un talento a meno che questa concorrenza non fosse anche di cassetta. Durante gli ultimi dieci anni, tuttavia, per gli uomini entro e fuori dell'industria, è divenuto chiaro che attualmente Hollywood non conta nessun uomo che possa eguagliare l'intensità, l'ingegno artistico e il senso di contemporaneità che noi troviamo nei film di Truffaut, Antonioni, Fellini, Wajda, Kawalerowicz, Resnais, Godard, Demy.

Questa situazione — dobbiamo sottolinearlo — *non* è dovuta al fatto che ad Hollywood non ci siano « autori », nel senso di uomini che possano esercitare un controllo quasi totale sul proprio lavoro. Lo sgretolarsi del sistema degli studi a manifattura in serie ha lasciato dietro di sé un certo numero di registi relativamente importanti e relativamente di successo dal punto di vista commerciale, tanto da potersi permettere di dettare le proprie condizioni. Ciò che invece è accaduto è che l'industria, per una serie di motivi, si è creativamente paralizzata. Dichiarerò, senza fornirne la prova (poiché il provarlo esigerebbe un libro che, del resto, è mia speranza scrivere) che tale paralisi è determinata principalmente da fattori economici. Le condizioni di contratto con cui i progetti cinematografici vengono finanziati ad Hollywood, e le condizioni industriali nelle quali essi vengono realizzati, precludono

decisamente quel tipo di iniziativa artistica personale che, malgrado i numerosi ostacoli, ha avuto modo di manifestarsi nel cinema europeo del dopoguerra. La « libertà » dal controllo di studio ha aperto la strada al controllo esercitato dalle banche, dagli agenti, e dai distributori che sono, semmai, anche più cauti degli studii dei vecchi tempi. I risultati sono palesi nel caso dei colossi superspettacolari quali *Mutiny on the Bounty* (L'ammutinamento del Bounty), *Cleopatra,* ecc.: con somme di denaro così preponderanti in palio, è chiaro che a nessun uomo verrà lasciata molta possibilità di movimento. Registi di talento quali Nicholas Ray possono cadere nella trappola del film a grandissimo finanziamento, finendo poi col fare vuote mostruosità tipo *The King of Kings* (Il Re dei Re) o *55 Days in Peking* (55 giorni a Pechino). Fred Zinnemann, che una volta faceva film a basso costo, di grande intelligenza e sensibilità, è attualmente impegnato a condurre una campagna quadriennale per produrre un film che si chiamerà *Hawaii.* Un'impresa del genere è più una guerra che una produzione di film, e si può prevedere con una qualche dose di certezza che il prodotto sarà un orrendo pasticcio.

E cosa dire degli uomini di talento che nel passato furono in grado di compiere prodigi pur con studii orientati commercialmente? Hitchcock, l'epitome dell'« autore » hollywoodiano, raggiunse, con *Psicho* (Psyco), un piccolo, morboso capolavoro; poi continuò con la catastrofe di *The Birds* (Gli uccelli), in cui una complessa struttura di trucchi, del resto poco abili, non riuscirono a salvare un'idea debole e gli svolgimenti consuetamente miserelli di Hitchcock. Billy Wilder, dopo aver girato *Some Like It Hot* (A qualcuno piace caldo), una commedia che utilizzava con intelligenza le grandi doti comiche di Marilyn Monroe e di Jack Lemmon in un contesto di considevole « verve » cinematografica, proseguì con il tristissimo *The Apartment* (L'appartamento), una satira mancata sulla corruzione morale del mondo degli affari americano, che dimostrò di essere ancora più corrotta facendo il gioco, alla fine, della « moralità » popolare. Wilder fece poi seguire a questo una farsa politica, *Ove, Two, Three* (Uno, due, tre), in cui tentò di celare, con un eccesso di « gags » veloci ma inefficaci, che il film non costituiva una reale prospettiva della natura umana o della lotta fra Oriente ed Occidente. Adesso, in *Irma la Douce* (Irma la dolce), egli ha prodotto un film terribilmente trito che

sta facendo un monte di soldi e che segna probabilmente la fine della sua carriera d'artista.

Stanley Kramer, dopo il lento e pesante melodramma che è stato *Judgment at Nuremberg* (Vincitori e vinti), si è rivolto alla « commedia », lenta e pesante: con la sua pellicola *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World,* egli ha tentato di fare una commedia scervellata sull'ingordigia che impera nella terra del « dollaro onnipotente ». Questa, come principio, è un'idea buona, ma il risultato in cinerama è come vedersi 3 ore di cartoni animati col gatto e il topo, e l'invenzione filmica non riesce nemmeno a tenere il passo con le qualità dei cinque o sei comici televisivi di primissima classe che vi partecipano (fra l'altro, a Buster Keaton è stata riservata una parte vergognosamente minuscola).

John Ford recentemente ha fatto una serie di film slegati, indulgenti, che dimostrano che egli rimane un artigiano superbamente padrone del proprio mestiere con poco senso d'intelligenza drammatica. Howard Hawks, con *Hatari!,* ha fatto un film per bambini con molto bel materiale di documentario e molte fotografie di animali. John Huston, per il quale avevamo nutrito tante belle speranze, è andato a vivere in Irlanda ed ora sembra considerare la regia come una buona barzelletta. Dopo un'opera irritante come *The Misfits* (Gli spostati), in cui la sua collaborazione col drammaturgo Arthur Miller si svolse in sorprendente armonia, ma che non portò ad un film d'eccezione, proseguì col film, girato a Vienna, *Freud*: un sommario competente delle principali scoperte di Freud, che aveva qualche momento efficace, ma che fu un tale fiasco commerciale che venne ritirato, e viene ora ridistribuito sotto il titolo di *The Secret Passion!*

In verità, fra i talenti americani del mondo cinematografico, soltanto tre degli uomini di Hollywood hanno fornito un qualsiasi rassicuramento sostanziale durante gli ultimi due anni, e due di questi sono espatriati che lavorano in Europa. Orson Welles ha fatto del *Processo* di Franz Kafka un film che è stato generalmente sottovalutato a causa delle estreme libertà che si è prese col romanzo dello scrittore praghese (è, infatti, decisamente anti-Kafka). Tuttavia, entro i suoi termini, che sono più vicini a quelli di Orwell di « 1984 », il film di Welles costituisce una solida conquista: il ritratto convincente di uno stato totalitario decadente e di una sorprendente cerchia degli abitanti di esso. Sam Peckinpah,

un regista sconosciuto di « western » televisivi, ha fatto *Ride the High Country* (Sfida nell'Alta Sierra), in cui un convenzionale racconto morale « western », girato fra le bellissime montagne del West, ha raggiunto il livello dell'arte attraverso un intreccio ed una caratterizzazione estremamente onesti, ed uno stile cinematografico fermo e fluido ad un tempo.

E Stanley Kubrick, lavorando in Inghilterra (a quello che si dice in seguito al suo timore che la guerra atomica potesse devastare gli Stati Uniti) è riuscito a conservare alcuni dei momenti più sfrenati della *Lolita* di Nabokov anche se una parte della sua satira sembrasse rivolgersi poi contro se stessa. Egli si è quindi cimentato con uno dei temi più difficili dell'età moderna: la guerra. La sua tagliente commedia *Dr. Strangelove* (Il dottor Stranamore) riconferma Kubrick come uno dei migliori registi contemporanei; una fantasia comica e tuttavia orribile che è uno dei rarissimi film, fatti in oriente o in occidente, che sia autenticamente e appassionatamente contro la guerra: qualsiasi ed ogni guerra.

Ad Hollywood vi sono naturalmente molti giovani che dicono di stare lottando per fare dei film personali. Uno di loro, John Frankenheimer — il cui *The Manchurian Candidate* (Va e uccidi) era un'incerta ma sornionamente comica fantasia, che sembrò terribilmente vicina alla realtà quando Kennedy venne in effetti assassinato — è il più interessante di tutti. Irving Kershner ha aperto qualche credito dirigendo dei « gialli » di superiore fattura. Hubert Cornfield, col suo *Angel Baby* (Anonima peccato), ha dato vita cinematografica ad una storia che faceva importanti commenti sulla vita americana. Ma la maggior parte degli uomini nuovi sono come Blake Edwards o Robert Mulligan: mestieranti competenti capaci di montare un soggetto poco soddisfacente in una maniera abbastanza soddisfacente. Essi non sono creatori originali di uno stile filmistico, non hanno alcuna speciale visione da presentare: in una parola, non sono artisti. Ciò spinge alcuni critici americani a preferire, alle pretese di questi registi, il lavoro sfornato a tutta velocità e apertamente commerciale del passato, o le sgargianti ma stupide fatiche melodrammatiche di Sam Fuller.

In realtà, tuttavia, la crisi non può essere affrontata attingendo conforto dalle occasionali piacevolezze dei lavori sfornati in fretta o dai successi della Hollywood che è stata eternata in *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto). Tra i giovani cineasti, aspiranti

cineasti e critici, perciò, esiste una profonda crisi di aspirazioni. Cosa deve fare un giovane regista in embrione? Deve entrare nelle fabbriche televisivo-cinematografiche di Hollywood e fare l'apprendista, nella speranza che dopo qualche anno possa afferrare l'occasione di dirigere, e magari conquistarsi anche quel « controllo » finale che, ad Hollywood, significa il diritto a montarsi i propri film — una prerogativa negata a tutti, salvo a quelli di maggior successo? O deve andare a New York, forse, dove alcune pellicole sono state girate con il finanziamento di più soci, cosa che permette una più ampia libertà al regista? Tale strada sembra allettante, ma fino a questo momento nessun film ha raggiunto una qualità superiore. *The Connection* e *Cool World* di Shirley Clarke sono stati lavori « off-beat » relativamente ben fatti (l'uno sui tossicomani e l'altro sulla delinquenza giovanile fra i negri) ma che in qualche modo mancavano di forza, di passione: il *David and Lisa* (David e Lisa) di Frank Perry era un drammone psichiatrico di buona classe; il *Lord of the Flies* diretto da Peter Brook era una drammatizzazione piuttosto noiosa del romanzo di Golding.

David and Lisa è stato un grosso successo commerciale, e Perry ha ricevuto immediatamente delle offerte da Hollywood, come prima di lui era accaduto a Cassavetes, il cui trionfo con *Shadows* (Ombre) portò alla tremenda delusione di *Too Late Blues.*

O non dovrebbe forse, questo neofita, rimanere dove si trova, in una qualsiasi delle dieci zone metropolitane principali sparse in questo vasto paese, e fare documentari o « shorts » commerciali in modo da crearsi un'esperienza, e forse una fama, di cui avrà poi bisogno per finanziare una vera pellicola? Anche questa strada è allettante, ma il salto dai 16 ai 35 mm. è molto più drastico in America di quanto non lo sia in Francia o in Inghilterra, ed egli può trovarsi nella posizione di George Stoney o di Charles Guggenheim, che, fondamentalmente, continuano ad operare come registi di film prodotti sotto gli auspici di qualcuno, con tutti i controlli di natura commerciale che ciò implica.

Di fronte a tali problemi è un vero miracolo che continuino a farsi avanti dei giovani aspiranti. Eppure il cinema esercita tuttora un enorme fascino sui giovani americani. Essi affollano gli « art-theaters » e i festival per vedere i lavori più recenti prodotti all'estero; frequentano i circoli del cinema dove si proiettano le grandi opere di Griffith, Eisenstein, Stroheim e Welles; parlano di film incessantemente nelle aule universitarie e nei caffè.

Uno sbocco per tutta questa energia è stato il crearsi di una scuola, dichiaratamente non-commerciale, di registi in 16 mm. che svolgono un'attività simile a quella dei pittori e degli scultori: senza alcuna preoccupazione immediata per quello che può essere il guadagno finanziario. Tale decisione li obbliga ad operare con fondi minuscoli — nell'ordine di 500 dollari per un film che duri 10 minuti, e forse di 1.000 dollari per uno che duri un'ora. Si servono di pellicola scaduta, di attrezzatura presa a prestito, a volte fanno da soli tutto il lavoro di sviluppo e stampa; la loro attrezzatura acustica è fatta in casa; lavorano nei seminterrati o addirittura nei loro appartamenti. Essi debbono sacrificare molto, naturalmente, in termini di qualità tecnica; ma godono, in cambio, di una libertà assoluta. Girano i loro film per le strade, nelle case, servendosi di amici come attori e aiutanti. Spesso il loro « team » è costituito da un uomo solamente — loro stessi — e fanno letteralmente tutto da soli.

Questo nuovo sviluppo verificatosi nell'arte cinematografica ha i suoi antecedenti nell'esplosione del cinema sperimentale che si ebbe dopo la seconda guerra mondiale, sia a New York che a San Francisco (di quell'epoca i più conosciuti sono gli « shorts » di James Broughton, Sidney Peterson e Maya Deren); al momento attuale, però, in questo ambiente si respira un'atmosfera pronunciatamente beatnik, una specie di « povertà sacra » accoppiata ad una stridente e spesso grossolanamente inaccurata propaganda, dovuta principalmente a Jonas Mekas, direttore di « Film Culture ». Fatti in seno ad una « claque » culturale sotterranea e per la « claque » medesima, molti di questi film sono come tanta poesia contemporanea: psicoterapia per i loro autori, piuttosto che arte. Fra i tanti che fanno film su questa scala, tuttavia, sono emersi alcuni nomi di interesse superiore alla media: Stan Venderbeek (New York) che lavora con collages animati satirici; Bruce Baillie (San Francisco) che fa dei brevi film lirici di una bellezza da mozzare il respiro; George Manupelli (Ann Arbor, Michigan) che combina alcuni esperimenti compiuti nella « musique concrète » e nella musica elettronica con i suoi esperimenti con l'immagine filmica. Vi sono ancora molti uomini di cinema la cui assidua propaganda di se stessi ha guadagnato loro una fama che è, secondo me, del tutto ingiustificata: Stan Brakhage (sebbene i suoi film più recenti, che son diventati quasi totalmente astratti, rappresentino un grande miglioramento) e Gregory Markopoulos, il cui *Twice a Man* ha vinto

un premio di 2.000 dollari al recente concorso di Knokke-le-Zoute: è dotato di un'interessante tecnica di montaggio sfruttata fino alla morte. Vi è anche Jack Smith, autore del mancato film pornografico *Flaming Creatures,* che è l'ultimo stravagante motivo di entusiasmo di Jonas Mekas. Dalle centinaia di giovani cineasti che lavorano attualmente in America, tuttavia, sembra ragionevole aspettarsi che, col tempo, emergano parecchi altri nomi di reale importanza.

Ciò, in se stesso, sarà incoraggiante, ma non sarà sufficiente. Se il cinema americano deve ritornare alla salute artistica che conobbe un tempo, i talenti dei giovani scrittori e registi devono raggiungere il campo del film normale. L'industria non è più monolitica com'era una volta, e sembra che il carattere dello spettacolo (che determina tutto il resto in un'industria cinematografica capitalista) si avvicinerà sempre più alla situazione delle opere teatrali. Vi saranno i grossi spettacoli imbottiti di milioni, studiati per il vero pubblico di « massa » — il pubblico su cui si è puntato per *Cleopatra, The Guns of Navarone* (I cannoni di Navarone), e *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World.* Le condizioni del gusto del pubblico sono tali che la maggior parte dei film di questo genere attrarrà un denominatore comune che è alquanto basso. Ma esiste anche il pubblico specializzato degli « art-theaters », un gruppo sempre più numeroso di spettatori cinematograficamente colti. Gli « art-theaters » degli Stati Uniti ammontano adesso a 600 e sono ben distribuiti per tutto il paese. Il loro peso di cassetta è piccolo se paragonato a quello delle grandi catene di cinema popolari, ma è sufficiente a sostenere parte della produzione domestica e a fruttare, occasionalmente, profitti giganteschi per film stranieri come *La dolce vita* o *La ciociara* i quali (doppiati) hanno girato tutta l'America. Gli spettatori di film del genere sono sofisticati; leggono i periodi cinematografici e discutono continuamente di film. (Nei circoli studenteschi americani il cinema è uno degli argomenti più appassionanti della conversazione che si svolge fra studenti). Sebbene preda delle manie che s'impossessano del gusto cinematografico, questi spettatori sono eruditi nella storia dell'arte filmica e si attendono dal cinema ciò che non sarebbe certo un disonore che i cineasti tentassero di soddisfare. Il problema consiste nel tracciare e finanziare un programma ragionevole di film a costi molto bassi e diretti a questo genere di pubblico. Sarà necessario evitare la successione di avvenimenti che hanno avuto luogo in Francia, dove i conside-

revoli successi finanziari della prima « Nouvelle Vague » hanno poi portato a un ingorgo di film più costosi e meno riusciti. Tuttavia, la tecnologia è tale che anche negli Stati Uniti un film a lungo metraggio può essere ancora prodotto per meno di 100.000 dollari, anche con una « troupe » di sindacato e con pellicola a 35 mm. Si sta inoltre facendo sempre più probabile la possibilità di girare in 16 mm e di ingrandire le stampe destinate alla proiezione su 35 mm, il che può ridurre il costo originario della produzione in misura considerevole. A Montreal, Claude Jutra ha fatto il suo lungometraggio *A tout prendre* (*The Way It Goes*) in 16 mm; John Korty, un regista di disegni animati che vive vicino a San Francisco, è in procinto di girare un lungometraggio dal vero a 16 mm; e si sente parlare di altri tentativi che si stanno compiendo altrove.

Un'altra promettente fonte di iniziativa creatrice degli ultimi anni è stata la tendenza del « cinéma-vérité ». Richard Leacock (l'operatore di *Louisiana Story* di Flaherty) è la figura capo-scuola di questo gruppo che, per svariati anni, ha lavorato in seno alla sezione cinematografica del settimanale « Time » facendo film per la televisione. Questi film, sebbene mostrino una pronunciata affinità con i programmi di attualità girati per la TV, nel loro accento sulla personalità colta in modo spontaneo, senza i consueti artifici filmistici, hanno avuto vasta ripercussione sul modo di pensare dei registi e produttori di documentari in genere. In alcuni casi il loro dettaglio e profondità di caratterizzazione hanno rivaleggiato con quelli dei film a lungometraggio che si servono di attori e scrittori di grande esperienza. In tal modo, un film come *Eddie Sachs* (noto anche come *On the Pole*), il ritratto di un guidatore di macchine da corsa alla 500-miglia di Indianapolis, ha portato una nuova dimensione al film documentario di solito piuttosto impersonale oppure sociologico. Il più famoso di questi film è *Primary,* poiché mostra il defunto Presidente Kennedy durante una campagna primaria nel Wisconsin: è un quadro curioso e, sotto molti aspetti, ironico, del processo elettorale negli Stati Uniti, ma che tuttavia presenta scarso interesse cinematografico. *Showman,* un film fatto più di recente dai fratelli Maysles, riguarda Joseph Levine, il distributore degli *Ercole* e dei film di Sophia Loren negli Stati Uniti. Un altro esempio eccellente di questo genere è *The Most,* che parla di Hugh Hefner, editore di « Playboy », la rivista che ha ora raggiunto un'enorme tiratura e che circola vastamente fra i giovani della classe media americana. Questo film è una buona

dimostrazione dell'impressionante ambiguità a cui si può andare incontro presentando un uomo sullo schermo senza offrire un commento esplicito: gli ammiratori di Hefner vedono nel film un'ottima propaganda per il genere di « buona vita » di cui Hefner si fa avvocato, mentre coloro che considerano questo atteggiamento infantile o superficiale credono che il film costituisca uno schiacciante atto di accusa. Leacock stesso loda questa imparzialità come chiave per avvicinarsi alla sua opera. Ciò non di meno i film corrono il grave rischio di essere così imparziali che possono avere un carattere vago e noioso, a meno che il soggetto sia di supremo interesse, o a meno che non vi sia un « pro o contro » celato in qualche punto sotto la superficie della pellicola, come ad esempio in *The Chair,* che tratta di un uomo condannato a morte. Tale « imparzialità » imbestialisce un uomo come Jean-Luc Godard, il quale è convinto che la funzione cruciale del cineasta è quella di esprimere un punto di vista, un atteggiamento mentale, attraverso la costruzione attiva delle sue opere. Ma nella loro determinazione a ricercare e a trascrivere la realtà del proprio paese, questi nuovi film fuggono, se non altro, dalle banalità e dagli itinerarî obbligati del solito film americano, sia esso un documentario o un lungometraggio. Potranno, più tardi, venir giudicati soltanto come la prima fase di uno sviluppo nuovo; essi stanno trovando i materiali per una nuova scuola americana di cinema, seppure nessuno di questi film abbia ancora raggiunto il livello d'arte.

Questi nuovi tentativi possono contribuire a far terminare lo stato di paralisi artistica che ha afflitto il film americano nell'ultima decade, e che ha ridotto quella che una volta era una Hollywood prode e fiera di sé ad una compagnia di retroguardia, perplessa e invidiosa di fronte al genio di un Truffaut o di un Antonioni. La paralisi, a mio avviso, ha origine sia nel generale malessere della società americana nella sua fase permanente di economia di guerra, che nelle particolari difficoltà economiche ed organizzative presenti ad Hollywood stessa. Per ciò che riguarda queste ultime, ciò che è accaduto è che le spese crescenti della produzione cinematografica hanno costretto la libertà dei registi ad un livello persino inferiore a quello dei giorni degli studii-fabbriche. Un tempo poteva anche succedere che un Welles potesse essere lasciato in pace per un tempo sufficiente a fargli fare *Citizen Kane* (Quarto potere). Ora, con tre milioni di dollari in ballo, quale regista può sentirsi a suo agio se lo lasciano del tutto in pace?

Così i rischi vengono ridotti e le cose vengono guidate da comitati di direttori, e tali comitati, per di più, abbastanza spesso hanno sede a New York, cioè a tremila miglia di distanza dal luogo dove si sta svolgendo il lavoro. L'influenza dei pochi « divi » su cui si possa contare, i cui nomi soltanto, cioè, possono garantire un successo di vendite, si è rivelata anch'essa perniciosa. Questa camicia di forza di gomma dev'essere rotta. Fino ad oggi, però, i tentativi di iniziare una pratica di lavoro a basso costo (come nello studio di Stanley Kramer, dove sono andati a lavorare i nuovi venuti come John Cassavetes — di « Ombre » — e Hubert Cornfield di « Angel Baby ») si sono dimostrati abortivi. Critici e giovani uomini di cinema, perciò, hanno cominciato a guardare fuori di Hollywood per la speranza del futuro.

Come si solleverà il nuovo cinema americano, non possiamo ancora dire. Ma sollevarsi, deve. In quest'ultimo anno è stata dedicata molta attenzione al film serio, e questa attenzione è stata proiettata dagli organi di comunicazione di massa di Madison Avenue: le grandi riviste settimanali « Time », « Life » e il « Saturday Evening Post », hanno tutte riservato ampio spazio a lavori di critica elaborata di film « d'arte ». Il numero di periodici cinematografici intellettuali, e la loro tiratura, si moltiplica. E la stessa cosa sta avvenendo per il numero di libri serii che vengono pubblicati sul cinema e sugli uomini responsabili di esso. Un'atmosfera di entusiasmo pervasa di disperazione circola attualmente tra le file dei giovani americani che si interessano di cinema. Essi conoscono le grandi possibilità di questo mezzo artistico. Essi hanno visto quali prodigi sono possibili nelle industrie più libere della Francia, dell'Italia o della Polonia. Essi guardano ai maestri europei per ricevere ispirazione, ed alcuni guardano anche indietro, non soltanto alla Hollywood dei giorni delle commedie facili e ingenue a getto continuo, ma anche a quella degli anni trenta e quaranta, quando il sistema della lavorazione in serie permetteva ad alcuni « autori » di svolgere la loro attività artistica in piccoli progetti mediocri che qualche volta riuscivano tuttavia a diventare arte, come nel caso di *The Maltese Falcon* (Il mistero del falco) di John Huston. Anche nel sistema dei programmi televisivi a pagamento è ragione di speranza per alcuni: questo è un sistema che porta un botteghino all'interno di ogni casa privata nella forma di una cassettina per monete applicata all'apparecchio televisivo, e che permette allo spettatore individuale di ricevere film ed altri

programmi speciali. A quanto pare un solo spettacolo di successo, in una sola sera, dovrebbe risarcire denaro a sufficienza per produrre un film a lungometraggio. Questa situazione *potrebbe* dare adito ad un enorme aumento nella produzione filmistica di una vasta varietà di tipi, malgrado gli svantaggi rappresentati dalla limitatezza fisica dello schermo televisivo. Naturalmente, però, non esiste alcuna garanzia che questo nuovo sistema non sarà controllato dalle stesse forze e dagli stessi uomini che hanno prostituito la « libera » televisione americana al servizio della pubblicità.

Ciò malgrado non si deve perdere di vista il fatto basilare che la situazione in qualsiasi forma d'arte è *sempre* scoraggiante. L'arte non è un campo disposto a rispondere dei passi razionali verso il « progresso ». Il talento è raro, ed il suo nutrimento precario. Ed in ogni arte che costi denaro, come il cinema o l'architettura, la situazione è complicata dalle opinioni dei finanzieri, dei clienti, dei burocrati, ecc. La storia è un giudice severo, come vediamo quando guardiamo al passato attraverso i grandi archivi cinematografici istituiti presso il Museum of Modern Art di New York, o presso la George Eastman House di Rochester. Bisogna proiettare molti chilometri di pellicola prima d'imbattersi in un vero capolavoro. Tocca a noi, entusiasti della magìa del cinema — qui negli Stati Uniti come in Europa — apprezzare amorevolmente i talenti preziosi di quegli uomini formidabili che sanno plasmare il complesso meccanismo del film in una visione unitaria. Gli artisti hanno bisogno delle reazioni di critici intelligenti e sensibili. Gli artisti hanno anche bisogno, ovunque essi siano, di essere difesi contro gli uomini « pratici », poiché l'arte non è una cosa pratica — l'arte è una questione di verità, non di praticità — e la verità personale è a suo modo intrattabile, in qualsiasi sistema sociale.

Noi abbiamo fiducia che col tempo il cinema americano ritroverà il suo élan. Ciò avverrà soltanto dopo l'eliminazione di molti degli esauriti schemi e moduli organizzativi di Hollywood; richiederà assai più delle pretese e degli sbracciamenti pubblicitari della « New York School ». Ma prima o poi il genio nostrano che diede al cinema D. W. Griffith, Buster Keaton, Mack Sennett, John Ford, Orson Welles, e che stimolò Chaplin, von Stroheim e numerosissimi altri, si riaffermerà; e l'America, ancora una volta, contribuirà con grandi film al cinema mondiale.

(Traduzione dall'americano di LETIZIA CIOTTI MILLER).

Una visione del mondo epico-religiosa

colloquio con PIER PAOLO PASOLINI

D. (LEONARDO FIORAVANTI): *Cercheremo, nel corso della conversazione di dilatare i temi della discussione perché dalle molteplici esperienze di Pasolini come autore, scrittore, poeta, cineasta, potremo avere delle illuminazioni più vaste di quelle che si possono invece trarre da un artista che abbia svolto la sua attività soltanto nel campo della realizzazione cinematografica. Pasolini con i suoi film ha sollevato molte polemiche; queste polemiche si sono appuntate a volte sul contenuto, a volte sulla struttura drammatica, a volte ancora sulla evoluzione dei personaggi, i quali sono apparsi — e su questo punto i pareri sono stati davvero contrastanti — ad alcuni del tutto privi di ogni contenuto morale, ad altri invece ricchi di un anelito morale che li riscatta da ogni bassezza. Devo anche dire che i film di Pasolini hanno suscitato molte perplessità in certi paesi stranieri, fra cui debbo annoverare anche l'Unione Sovietica. Ricordo infatti che durante il convegno promosso dall'Associazione Italia-URSS a Roma, nell'ottobre del 1963, quando il discorso cadde sulle nuove correnti del cinema italiano (e naturalmente non poteva non essere ricordato Pasolini), il regista Ciukraj, che nella generazione nuova del cinema sovietico appare come una forza di rinnovamento e quasi d'avanguardia, espresse un giudizio piuttosto negativo sui film di Pasolini ed in particolare su* Accattone, *affermando che il mondo pasoliniano non lo interessava trattandosi più di una esercitazione intellettualistica che di una realtà vissuta o sentita. Naturalmente non è che noi chiediamo a Pasolini di dirci una parola a questo riguardo, ma l'argomento potrebbe essere forse motivo di discussione nel corso del nostro incontro.*

R.: Vorrei fare una premessa, anche per mettere le mani avanti, perché mi trovo davanti a delle persone molto fresche di studio, io invece sono quattro, cinque anni che mi dedico selvaggiamente al mio lavoro: non leggo più quasi nessun libro e vado pochissimo anche al cinema. Quindi, purtroppo, mi può accadere di dare, alle domande che mi verranno rivolte, risposte lacunose o deludenti, specie se le domande verteranno su argomenti particolari.

D. (OMAR ZULFICAR, 2° anno regìa): *Nelléultima scena de* La ricotta *si vede una tavola piena di frutta di ogni genere; desidererei sapere quale significato più o meno allegorico ha quella frutta.*

R.: Non è che abbia un significato allegorico così pesante come lei potrebbe supporre. Io volevo rappresentare semplicemente l'opulenza e la ricchezza della classe dirigente, cui appartenevano sia il produttore sia il regista, in quanto intellettuali, rispetto alla fame di Stracci. La cosa è molto ingenua; il film d'altra parte ha un'aria che per certi aspetti e certe situazioni si rifà alla vecchia comica. Quindi la tavola imbandita si contrappone, forse ingenuamente, in funzione di effetto comico figurativo, alla fame di Stracci crocefisso. Questo è quel che volevo rappresentare con quella tavola imbandita.

D. (ZULFICAR): *Però Stracci sulla croce è morto perché non poteva digerire quello che troppo avidamente aveva mangiato poco prima.*

R.: Io non so per quali cause Stracci muore: probabilmente muore d'infarto dovuto all'eccesso di cibo mangiato. Ripeto però che quella tavola aveva ed ha semplicemente la funzione di contrapporsi in maniera clamorosa, figurativa, spettacolare, alla fame di Stracci: da una parte tutto il ben di Dio, dall'altra il povero Stracci morto per fame anche se questa fame in quel momento si presenta come una mortale indigestione.

D. (NAZARENO NATALE, 1° anno recitazione): *Nel film* Accattone *e poi in* Mamma Roma *quello che più mi ha colpito è il contrasto tra il mondo reale, crudo, puzzolente se si vuole, ed il lirismo che è sempre presente nella musica. Io vorrei sapere quale funzione attribuisce a questa musica ed in particolare se con quel genere di musica voglia sottolineare il mondo interiore dei suoi personaggi.*

R.: Si, certamente. La mia visione del mondo è sempre nel suo fondo di tipo epico-religioso; quindi anche e soprattutto in personaggi miserabili, personaggi che sono al di fuori di una coscienza storica, e nella fattispecie, di una coscienza borghese, questi elementi epico-religiosi giuocano un ruolo molto importante. La miseria è sempre, per sua intima caratteristica, epica, e gli elementi che giocano nella psicologia di un miserabile, di un povero, di un sottoproletario, sono sempre in un certo qual modo puri perché privi di coscienza e quindi essenziali. Questo mio modo di vedere il mondo dei poveri, dei sottoproletari, risulta, credo, non

soltanto dalla musica, ma anche dallo stile stesso dei miei film. La musica è l'elemento, diciamo, di punta, l'elemento clamoroso, la veste quasi esteriore di un fatto stilistico più interno. E questo fatto stilistico più interno al film è lo stile del film. Infatti io ho dato al film questa musica per rendere più esplicito un fatto che molti spettatori avrebbero certamente afferrato da soli, come nel suo caso. Lei è uno degli spettatori in grado di capire certe cose, e allora forse è stato un pochino distratto dalla musica, dal fatto clamoroso di questa musica che in realtà non è che la veste, ripeto, di un modo di girare, di vedere le cose, sentire i personaggi, modo che si realizza nella fissità, in un certo senso, ieratica delle mie inquadrature, soprattutto in *Accattone* che dei due film è quello che mi è riuscito meglio, fissità — che io scherzosamente chiamo romanica — dei personaggi, nella frontalità delle inquadrature, nella semplicità quasi austera, quasi solenne delle panoramiche ecc. Io credo che sono sulla linea di quella che è poi la musica che commenta queste immagini.

D. (allievo straniero): *I suoi film mi hanno colpito molto perché lei già dal suo primo film dimostra di possedere una elevata capacità professionale che molti registi raggiungono dopo dieci o più anni di mestiere. Vorrei ora lei ci spiegasse come lavora, e cioè come passa dal soggetto alla sceneggiatura ed infine come realizza il film, perché penso che la sua maniera di lavorare sia molto diversa dai tradizionali sistemi professionali.*

R.: *Accattone* appare come la mia prima opera cinematografica a chi non conosca completamente la mia biografia dall'interno come la conosco io. Può essere sorprendente che io di punto in bianco abbia fatto un film come *Accattone,* ma io in realtà, quando avevo la vostra età e studiavo a Bologna, amavo moltissimo il cinema e avevo già in testa di venire proprio qui al Centro Sperimentale. Poi invece è venuta la guerra e ho dovuto rinunciarvi. La mia passione per il cinema è uno degli elementi di formazione culturale biografica più importanti e quindi è tutta una vita che io penso, in fondo, al cinema, tanto è vero che alcuni racconti del '50 pubblicati su una rivista e che voi forse non avete letto, e che ripubblicherò presto — me ne ricordo in particolare uno che era intitolato « Studi sulla vita di Testaccio » scritto nel '50, circa dieci anni prima di *Accattone* — avevano degli elementi quasi da sceneggiatura cinematografica: parlavo infatti di carrellate, di panoramiche, ecc. E poi anche in « Ragazzi di vita »,

che scritto nel '51, è uscito nel '55, molte scene, quale per esempio quella dei ragazzi che fanno il bagno nell'Aniene insieme con dei cani, come mi è stato fatto notare anche dai miei amici, sono scene visive, figurativamente cinematografiche. Questo per dire come non sono arrivato improvvisamente ad *Accattone.* Non soltanto, ma prima di *Accattone* avevo scritto quattro o cinque sceneggiature di cui alcune impegnative. Per esempio la prima delle sceneggiature, in collaborazione con Bassani, è stata *La donna del fiume,* un film con Sophia Loren, poi ne ho scritte altre tre in collaborazione, poi ho lavorato a *Morte di un amico* di Rossi che era un'opera mia praticamente, e a *La notte brava.* Quindi allorché sono arrivato ad *Accattone* avevo già un'impostazione cinematografica abbastanza ben definita. Questo per darvi degli elementi esteriori della mia storia di regista; quanto agli elementi interiori il discorso è più difficile. Sono arrivato al cinema senza nozioni professionistiche, tanto che ancora adesso quando sento il mio operatore parlarmi di foto flou, io non so bene che cosa sia la foto flou, così pure ancora mi sfuggono infiniti altri elementi tecnici che per una mia forma mentis sono incapace di afferrare. Quando ho incominciato a girare *Accattone* io non sapevo il significato della parola « panoramica », che credevo fosse un campo lunghissimo; ho saputo dopo invece che panoramica è un movimento della macchina. Quindi sono arrivato effettivamente ad *Accattone* con una grande preparazione intima, una grande carica di passione cinematografica e di modo di sentire idealmente l'immagine cinematografica, ma con una totale impreparazione tecnica, che era però compensata dal mio modo di vedere le cose. Avevo cioè talmente chiare nella testa le scene del film che non avevo bisogno di elementi tecnici per realizzarle, non mi occorreva sapere che la « panoramica » si chiama « panoramica », per fare un movimento di macchina che mostrasse i muretti scrostati del Pigneto.

D. (allievo straniero): *Dai suoi film traspare una autenticità, quasi propria del « cinéma-vérité » che mi ha toccato profondamente. Le domando ora se questa atmosfera di verità era già prevista in sceneggiatura, oppure è il frutto di occasioni colte durante le riprese.*

R.: Questa verità è anteriore ad ogni tecnica. Se lei legge la sceneggiatura di *Accattone,* vi troverà tutti gli elementi del film. Nella sceneggiatura c'era già tutto e nulla ho inventato od

ho improvvisato in fase di ripresa, salvo piccoli ed irrilevanti dettagli; cioè ho rispettato fedelissimamente la sceneggiatura, benché fosse buttata giù in maniera abbastanza approssimativa, un po' da appunto, come cosa da farsi più che come cosa fatta. Tuttavia quando ho steso la sceneggiatura io avevo già in mente cosa dovevo fare e cosa avrei fatto dopo, girando. Naturalmente poi tra film e sceneggiatura c'è un salto qualitativo, e qui esprimermi oralmente è molto difficile — anche scriverlo è stato difficile — perché io manco ancora di terminologia per parlare di cinema. C'è quel salto qualitativo proprio del passaggio dalla sceneggiatura all'opera realizzata. Io avevo in mente il film, ho fatto la sceneggiatura avendo presente anche l'immagine che poi avrei fotografato; tuttavia il film alla fine è risultato cosa nuova, una cosa che ho fatto proprio veramente lì per lì come quando si scrive. Io posso prendere degli appunti per una poesia, ma poi quando ho scritto una poesia mi accorgo che gli appunti e la poesia sono cose diverse con lo stesso salto che c'è tra una sceneggiatura e un film. Quindi non posso risponderle chiaramente, non posso dirle: nella sceneggiatura c'era già tutto, come effettivamente c'era. Tuttavia la scelta di quel marciapiede anziché di un altro marciapiede, la scelta di quella luce anziché di un'altra luce, di quei personaggi anziché di altri personaggi, ha fatto sì che alla fine *Accattone* fosse totalmente diverso da quello che avevo visto nella sceneggiatura. Cioè nella sceneggiatura io avevo visto lo schema delle scene che compongono il film e questo schema l'ho riempito fedelmente, ho cercato di riempirlo di una sostanza veramente viva, di elementi poetici, o se volete di poesia.

D. (GIUSEPPE FRANCONE, allievo direzione di produzione): *Fra* Accattone *e* La rabbia *vi è un salto che è soltanto apparente a mio avviso. Nella* Rabbia *vi è un momento molto importante in cui lei dice: quando saranno finiti i contadini, gli artigiani, quando il circolo della produzione sarà finito. Mi pare che con questo lei comincia a prefigurare il mondo dell'angoscia post-borghese, il mondo della società tecnologica dei consumi e in questo senso mi pare che si inserisca un poco in tutta quella problematica più autenticamente europea, borghese, nella tematica dei personaggi della sub-umanità, alla Becket tanto per dire. Ora per questo il salto è soltanto apparente, perché vi è un legame molto intimo fra la sub-umanità, la primordialità di certi personaggi alla fine dell'esperienza borghese, e la sub-umanità e la primordialità di questi personaggi del sottoproletariato che non sono arrivati ad acquistare una dimensione, una vita cosciente. Lei ha una visione*

un poco sconfortata, pessimistica, religiosa ma non cristiana, della vita per cui questi personaggi non possono assolutamente redimersi, c'è soltanto un vago senso di speranza. E mi pare che questo senso, questa visione delle cose è uno dei fatti più poeticamente interessanti di questa stagione letteraria, italiana e non solo italiana. Tuttavia quando qualcuno le fa notare che non è un realista, che non ha operato il fammoso mitico passaggio dal neorealismo al realismo, lei si giustifica dicendo che innanzi tutto il cinema non ha la stessa precisione semantica della parola e che lei ha concepito Accattone *in un momento di sconforto, cioè l'estate del governo Tambroni. A me questa sua sua difesa non pare giusta perché, allora, se lei accetta certi miti, certi pregiudizi mitici, dovrebbe al limite finire per accettare quella visione dei sovietici, di cui parlava il Direttore, secondo la quale questi personaggi rappresenterebbero un elemento di alienazione per lei. Tutto questo dovrebbe portarla alla fine ad accettare, sia pure involontariamente, una visione dzanovista della cultura, della vita, della realtà, dzanovista e stalinista, che invece lei chiaramente respinge con la* Rabbia.

E poi ancora una domanda: occorre utilizzare l'arte per costruire il socialismo o piuttosto fare un socialismo per essere liberi e per poter fare finalmente l'arte? Le ho posto la domanda perché mi sembra che lei non abbia ancora fatto una precisa scelta in questa alternativa.

R.: Le sue domande sono addirittura una mitragliata. Dovrei avere a disposizione almeno un'ora per rispondere a tutte le sue domande e per parlare di tutti questi problemi che lei ha toccato. Comincerò comunque dall'ultima. Il secondo corno della domanda è quello naturalmente a cui io tendo; quindi su questo punto non possono esserci dubbi.

Andiamo indietro: quanto alla mia difesa di *Accattone* rispetto a certe polemiche, forse lei non è stato preciso nel cogliere i punti di queste polemiche ed il senso della mia risposta; cioè io rispondevo, aducendo le ragioni da lei ricordate, a coloro che mi dicevano che in un certo senso *Accattone* era più indietro di *Una vita violenta,* e non a chi mi diceva che non mi era riuscito il passaggio dal neorealismo al realismo. Su questo punto lei dovrebbe documentarsi e dirmi dove ho scritto cose di questo genere. Comunque i due problemi sono distinti, e cercherò di chiarirli. *Accattone* è nato in un momento di sconforto, cioè durante l'estate del governo Tambroni, e perciò in un certo senso *Accattone* è una regressione rispetto a *Una vita violenta.*

Una vita violenta era nata negli anni cinquanta prima della crisi stalinista, cioè quando ancora la speranza, così come si era configurata prospetticamente con la Resistenza e nell'immediato dopoguerra, era ancora viva, era un fatto reale, che rendeva pari-

menti viva e reale la prospettiva di *Una vita violenta,* cioè il passaggio di Tommaso Puzzilli attraverso fasi contradditorie, cioè dal puro teppismo-fascismo, alla tentazione della vita per bene democristiana, finalmente al comunismo. Questo in *Accattone* non c'è; ed effettivamente da un punto di vista strettamente, diciamo così, di precettistica comunista, *Accattone* torna indietro ed è un po' una involuzione rispetto a *Una vita violenta.* Io, allora, giustificavo questo con elementi storici, con mie esperienze biografiche particolari che pur contano nella vita di un autore. Una estate non è nulla in confronto ad un secolo, ma è molto nella vita di un autore che esaurisce la sua attività nel giro di pochi anni. Riguardo poi ai rapporti tra neorealismo e realismo non ricordo bene come fosse impostata la questione, tuttavia, sulla base di quel che lei ha detto, mi sembra un pochino impostata in modo schematico. Evidentemente quando si dice neorealismo e realismo si è un po' dentro uno schema, e dentro uno schema ci si dibatte un po' confusamente. E allora devo dire che per stabilire se nei miei film c'è un passaggio dal neorealismo al realismo, prima di tutto evidentemente occorre stabilire che cosa è il realismo in senso assoluto e non credo che il concetto sia stato raggiunto anche perché questo realismo assoluto è indefinibile, è un fateto che si può definire soltanto a posteriori. Comunque nei miei film ci sono degli elementi tecnici, degli elementi anche esteriori, degli elementi stilistici che fanno sì che le mie opere, anche se non del tutto realistiche nel senso pieno, integrale della parola, che ritengo indefinibile, non sono più nemmeno neorealistiche. Infatti certi elementi presenti in *Accattone* e *Mamma Roma,* quali la mancanza di sollecitazioni aneddotiche immediate della realtà, il modo con il quale giro i miei film, con cui concepisco l'inquadratura, le sequenze e l'insieme dell'opera, che è opera chiusa e non opera aperta, che è un insieme epico e non un insieme di aneddoti e di sollecitazioni liriche della realtà, tutto questo fa sì che *Accattone* e *Mamma Roma* non appartengano più, benché vi abbiano le loro radici, alla sfera neorealistica, all'ambito neorealistico.

In quanto al resto non saprei risponderle; forse avrei saputo farlo con grande precisione un anno o due anni fa; in questo momento non saprei dirle a che cosa tendessero realmente queste mie opere perché tutto il mio mondo ideologico in questi due anni è entrato un pochino in crisi, le idee non sono più chiare

come erano due anni fa. Le mie opere sono quel che sono, adesso potrei guardarle con un occhio di critico distaccato ma non potrei presumere in questo momento di dare una definizione di quello che volessero essere in quanto opere realistiche. Andiamo ancora un po' indietro nelle sue domande e precisamente al primo punto che mi sembra il più interessante: cioè qual'è il mio rapporto di scrittore, che si è occupato del sottoproletariato nella maggior parte della sua opera, con una nuova, diciamo così, situazione ideologica letteraria di questi due ultimi anni, che lei ha chiamato europea e che lei definisce come prodotta dal mondo della tecnologia ecc. ecc. Secondo me, lei ha prevaricato un po' le mie intenzioni quando paragona il personaggio borghese in stato di esaurimento ideale e spirituale al personaggio subumano, alla subumanità dei miei personaggi sottoproletari. Mi sembra che l'avvicinamento sia un pochino esteriore: evidentemente il borghese alienato, l'operaio alienato, la mancanza di umanità di una certa società può avere qualche somiglianza, esteriore, schematica, con certa mancanza di umanità di personaggi sottoproletari. Però, secondo me, questo accostamento è soltanto esteriore perché i due fenomeni sono opposti: il sottoproletariato, infatti, è solo apparentemente contemporaneo alla nostra storia, le caratteristiche del sottoproletariato sono preistoriche, sono addirittura precristiane, il mondo morale di un sottoproletario non conosce cristianesimo. I miei personaggi, per esempio, non sanno che cos'è l'amore in senso cristiano, la loro morale è la morale tipica di tutto il meridione d'Italia, che è fondata sull'onore. La filosofia di questi personaggi, benché ridotta a brandelli, ai minimi termini, è una filosofia precristiana di tipo stoico epicureo, sopravvissuta al mondo romano e passata indenne attraverso le dominazioni bizantine, papaline o borboniche. Praticamente il mondo psicologico del sottoproletariato è preistorico, mentre il mondo borghese è evidentemente il mondo della storia. Ora i borghesi, non tanto italiani, quanto probabilmente americani o forse di qualche stato dell'Europa settentrionale molto avanzato, vanno verso forme di privazione di umanità a causa della tecnologia che sta soppiantando l'umanesimo, ma questo non ha niente a che fare con la subumanità dei miei personaggi. Quello che io intendevo dire nella *Rabbia* è una cosa un po' confusa in me, una idea irrazionale ancora, non ben definita, non determinata che è presente in tutta la mia opera di questi anni e che sarà il motivo dominante del libro di

versi che sta per uscire in questi mesi: è l'idea di una nuova preistoria. E cioè i miei sottoproletari vivono ancora nell'antica preistoria, nella vera preistoria, mentre il mondo borghese, il mondo della tecnologia, il mondo neocapitalistico va verso una nuova preistoria e la somiglianza fra le due preistorie è puramente casuale. Evidentemente sono due fateti totalmente diversi. Però vorrei aggiungere una postilla: l'obiezione che lei mi ha fatto sarebbe stata giusta e mi avrebbe molto colpito e forse mi avrebbe messo in crisi, tre o quattro mesi fa; adesso è successa una cosa dolorosa per tutti noi, che in realtà mi dimostra come ben poco sia cambiato dal tempo in cui scrivevo « Ragazzi di vita » e « Una vita violenta ». Quando si parlava di benessere, di ottimismo neocapitalistico, del mondo che andava ormai fatalmente verso una autodefinizione tecnologica, che usciva dall'Umanesimo, dal Cristianesimo, e andava verso la civiltà delle macchine ecc. ..., sembrava ormai una cosa attuale, pareva che già ci vivessimo dentro a questo mondo; invece la crisi economica che ha colpito il nostro paese dimostra come in realtà queste cose avverranno, stanno anzi avvenendo già in certe nazioni molto più avanzate di noi, forse in America, ma che in Italia siamo ancora lontani da questo mondo. Recentemente ho fatto un giro nell'Italia meridionale per cercare i posti ed i personaggi per il nuovo film che sto preparando e ho visto come tutta l'Italia meridionale, che è metà della nostra nazione, è esattamente quella che era dieci anni fa; sì, nei paesi pugliesi c'è un grattacielo in più, ma questo è tutto quello che è cambiato in fondo nell'Italia meridionale. Può sembrare che io corra un po' troppo per forza d'inerzia nell'abbrivio ideologico di questa mia visione, ma in realtà se ci guardiamo un po' meglio intorno, ci convinceremo che bisogna ridimensionare l'ottimismo conoscitivo, non so, di Umberto Eco e di altri ideologi del mondo tecnologico, che è un mondo che sta per sopravvenire, ma che ancora è ben lontano dall'essere il nostro mondo.

Probabilmente sino ad oggi io sono stato fazioso, eccessivo come sempre mi succede quando mi metto a fare qualcosa; d'altra parte non so perché uno scrittore, un cineasta, che abbia ambizione di poesia e non di puro documento non debba buttarsi come un corpo morto su quello che fa. Ora, evidentemente, quando io scrivevo e parlavo del sottoproletariato ero tutto dentro quel mondo, non potevo occhieggiare verso quel che era fuori perché

altrimenti avrei perso la mia coerenza, il mio vigore, l'integrità di quel mondo e avrei aperto delle fessure nello stile, ne avrei incrinato la compattezza. Non vorrei però che qualcuno cadesse nell'eccesso contrario, cioè nel considerare il mondo sottoproletario come completamente finito. E questo era successo effettivamente in questi ultimi anni: infatti tutti, i critici borghesi ed anche gli stessi comunisti, avevano finito per convincersi che il mondo del sottoproletariato non esistesse più. Ed allora io cosa dovevo fare di questi venti milioni di sottoproletari? Metterli in un campo di concentramento, distruggerli nelle camere a gas? C'era quasi un atteggiamento razzistico verso i sottoproletari, come gente di un mondo che non esisteva più; ci si era messa una pietra sopra mentre loro, poveracci, continuavano ad esistere. Quindi va bene ridimensionare il mio eccesso d'interesse verso questo mondo, ma evidentemente va corretto anche l'eccesso contrario di vedere già realizzato tutto un mondo che è invece ancora di là da venire. La crisi di questi mesi ha ridimensionato un po' gli italiani e li ha illuminati sulla vera situazione del nostro paese. L'Italia del nord, quella di Milano, Torino ecc. va a vele spiegate verso una nuova era, dominata dalla tecnologia, verso una nuova preistoria, però l'altra metà d'Italia è ancora nella preistoria vera. Il mondo va sistemato così e nelle mie opere future cercherò appunto di tener conto di questo ridimensionamento della realtà italiana.

D. (ANTONIETTA FIORITO, 2° anno recitazione): *Nei suoi film lei ha usato attori non professionisti, tranne Anna Magnani in* Mamma Roma. *Ora io vorrei sapere quali sono i motivi che l'hanno indotta a scegliere attori non professionisti, quali sono i criteri che lei ha usato nella scelta di questi attori e a quali problemi si è trovato di fronte nel dirigere questi attori.*

R.: Se devo rispondere a voi che vi accingete ad essere dei professionisti, debbo farlo con sincerità. Io ho una specie di idiosincrasia per gli attori professionisti. Non ho però, sia ben chiaro, una prevenzione totale e ciò perché non voglio mai sottoporre la mia attività a delle regole precise, a delle coazioni. Questo mai. Io infatti non soltanto ho usato Anna Magnani, ma anche Orson Welles. Come vede non è che in questa mia scelta sia poi fazioso, in realtà tengo aperte tutte le strade. La mia idiosincrasia dipende dal fatto che, per quel che riguarda i miei film, un attore professionista è un'altra coscienza che si aggiunge alla mia coscienza. Se io mi son deciso a fare dei film è perché ho

voluto farli esattamente così come scrivo delle poesie, come scrivo i romanzi. Io dovevo per forza essere autore dei miei film, non potevo essere un coautore, o un regista nel senso professionale di colui che mette in scena qualcosa, dovevo essere autore, in qualsiasi momento, della mia opera. Ora evidentemente un attore professionista porta una propria coscienza, una propria idea al personaggio che interpreta. Quindi anche ammesso che io avessi potuto vincere da solo la sorda lotta che naturalmente in questo caso si instaurava fra me e l'attore professionista, un qualche cosa della sua coscienza, che è un elemento spurio rispetto all'integrità stilistica dell'intera opera d'arte, sarebbe comunque rimasto. Ecco qual'è la ragione della mia resistenza a valermi di attori professionisti. A un certo punto ho pensato che l'Anna Magnani di *Roma città aperta* avrebbe potuto passare integralmente nella mia realtà, ma questo non è successo perché Anna Magnani è effettivamente rimasta con la sua coscienza d'attrice e con la sua indipendenza d'attrice, e giustamente. È stato un mio errore credere di poterla completamente prendere nelle mie mani e distruggerla. Era assurdo ed inumano da parte mia pensare questo; ed infatti *Mamma Roma* ha questo limite. Intendiamoci bene: io considero Anna Magnani una grande attrice e, probabilmente, se dovessi di nuovo fare *Mamma Roma,* io tornerei a prendere lei, però chiaramente c'è in *Mamma Roma* un elemento stilistico esteriore che non appartiene al mio mondo, qualche cosa di spurio rispetto al mio stile. Per Orson Welles la questione è stata un po' diversa. È entrato molto meglio nel personaggio perché nella *Ricotta* ho fatto fare ad Orson Welles in parte sé stesso. Ecco, faceva il regista, faceva sé stesso, faceva la caricatura magari di sé stesso e quindi rientrava perfettamente nel mio mondo. Ripeto però che non voglio avere delle regole precise, delle norme che mi limitino, anche se ho una preferenza quasi ideologica, estetica per attori non professionisti in quanto che essi sono brandelli di realtà così come brandello di realtà è un paesaggio, un cielo, un sole, un asino che passa per la strada. Sono elementi di una realtà che io manipolo e ne faccio quello che voglio. Naturalmente però non escludo assolutamente che nei prossimi film mi avvalga di attori professionisti. Poi c'è una questione meno tipica, ma che comunque è molto importante ed è una questione linguistica. Voi sapete come in Italia non esista una lingua media. Non c'è una lingua italiana come c'è il fran-

cese, come c'è l'inglese; l'italiano non è una lingua strumentale nel senso pieno della parola. Voi sapete certamente che un facchino della Gare de Lyon parla quasi come un grande letterato francese perché in fondo si avvale strumentalmente della stessa lingua. In Italia non vi è questa lingua e quindi ogni autore deve far leva su delle lingue particolari. Per esempio, Bassani nell'ultimo libro « Dietro la porta » deve far leva sul modo di dire tipico del linguaggio piccolo borghese settentrionale. Moravia stesso, che sembra uno scrittore linguisticamente molto strumentale (in realtà Moravia era riuscito a fare della lingua italiana una specie di calcolo del razionalismo della lingua francese) anche lui effettivamente — guardate « La romana », guardate « La noia » — ha dovuto fare un passo indietro linguisticamente e fare leva sulla lingua parlata media che è però specifica della borghesia romana o del proletariato romano con « I racconti romani » per esempio. Ognuno di noi cioè deve basarsi su una lingua speciale, — io ho fatto leva sul dialetto e sul gergo romano — a meno che non vogliamo servirci della lingua puramente letteraria; ma questa è una lingua che non ha niente a che vedere con una lingua strumentale media quale è la francese, l'inglese ecc. Questo per molte ragioni storiche che è inutile che io vi stia ad illustrare perché l'Italia ha meno di un secolo, mentre la Francia ha cinque secoli di vita unitaria, burocratica, politica ecc. ecc. Ora questo problema della lingua è molto importante quando poi si viene alla scelta di un attore. Voi che lingua imparate? Voi come attori cinematografici avete forse meno questo problema, ma un attore di teatro lo ha molto di più. Però anche in voi, negli attori professionisti cinematografici, c'è questo vuoto, questa lacuna, cioè voi imparate una lingua che non esiste, cioè vi si insegna a mettere degli accenti, a dire una parola in un dato modo, ad avere fiducia di un dato lessico, di una data sintassi che in realtà non esistono. Quindi tutto è fittizio perché evidentemente un attore non parla come un letterato, non parla come un ladro, non parla come un proletario lucano, non parla come un grande industriale del nord. Come parla allora? Dovrebbe parlare con una lingua media, come quella che parlano gli attori inglesi e francesi. Ma voi che lingua parlate? Ditemelo. Ora questo fatto che voi, e gli attori professionisti in genere, basiate la vostra recitazione su una lingua che non esiste, è una cosa spaventosa per me, perché non posso far parlare uno con una lingua che non esiste. Capite? È questa in fondo

la vera ragione per cui io mi trovo spaventato di fronte ad un attore professionista.

D. (DAN PERRY, 2° anno regìa): *Nel film* Accattone *lei ha impiegato musica di Bach. Il film non ne ha guadagnato, la musica ne è uscita sminuita senz'altro. Quale è la ragione, dato che non credo sia stata sua intenzione di servirsi della musica di Bach come contrappunto della immagine, con una soluzione troppo ovvia e già largamente sfruttata nel cinema? Per chiarire meglio il mio pensiero prendo un altro esempio dal cinema italiano*: Il Posto *di Olmi. Ebbene, io non posso immaginare questo film con una musica barocca come ha fatto lei in* Accattone.

D. (GIULIO CESARE CASTELLO): *Mi sembra che Perry ha detto delle cose giuste che combaciano con quello che penso io. La questione però ha diversi aspetti, uno dei quali è implicito in un aggettivo che ha usato adesso Perry, cioè « barocco ». Ma, prescindendo pure dalla opportunità di prendere delle musiche preesistenti e di tale levatura e servirsene per il commento di un film, lei in molte occasioni commentando i suoi film specie per gli aspetti figurativi, ha fatto spesso riferimento a Masaccio soprattutto per* Accattone, *mentre per la* Ricotta *lei ha fatto riferimento, per certi aspetti, ai manifesti ecc. Mi pare allora evidente che la scelta di musiche di tipo Bach o di tipo Vivaldi costituisce già una contraddizione con la scelta delle fonti di ispirazione figurativa, perché quelle fonti figurative e quelle musiche appartengono a due diversi estetici ben distinti e separati. L'altro aspetto del problema è quello di fondo, cioè del senso che ha l'adozione nei film di musiche di questo genere, adozione che fra l'altro sta diventando quasi un vezzo. Infatti si è dato il caso che uno stesso pezzo di Albinoni ormai celeberrimo e diventato popolare, rischia di creare insofferenza perché nello stesso anno è stato impiegato, sia pure con strumentazione diversa, da tre registi cioè: da Welles nel* Processo, *da Zurlini in* Cronaca familiare, *da Bourguignon ne* Les dimanches de Ville-d'Avray. *Ora questo è indice non solo di una certa tendenza, ma il curioso fenomeno dei tre registi di tre nazionalità diverse che prendono uno stesso autore, uno stesso pezzo per tre film così differenti, mi pare che sia un cattivo segno cioè in un certo senso un segno di debolezza. Del resto, forse lei lo sa perché io l'ho anche scritto, è questo l'unico aspetto della sua opera di regista che non mi persuade; cioè io ammiro molto i suoi film e l'unica cosa che mi dà fastidio è la musica, salvo per gran parte de* La ricotta *che è un film più composito, più intellettualistico con certi aspetti in chiave ironica. In questo caso l'impiego della musica corrisponde a certe citazioni figurative nelle parti a colori e ha quindi una sua precisa ragione d'essere; ragione che non trovo per quanto riguarda gli altri film. Usare Bach per commentare le immagini di un film mi sembra un po' da « parvenu » — adopero la parola in un senso che la prego di non ritenere offensivo — perché è chiaro che un'opera della compiutezza di una pagina musicale di Bach non potrà, parlando direttamente alla sensibilità e non all'intelletto, non esercitare sullo spettatore un certo effetto; ma sarà un effetto di natura ipnotica o di natura distrattiva in quanto crea una contem-*

plazione estetica dentro ad altra contemplazione estetica e quindi in ogni caso controproducente. Lei, poco fa, faceva un discorso molto giusto, formulato in termini esatti, sulla questione della lingua in Italia e sulla mancanza di una lingua strumentale comune. Ebbene nel film la musica non può non avere un valore strumentale nel senso che deve servire ad esprimere una certa concezione che è quella del film. Ora in questo senso mi pare che in Italia ci sono dei buoni musicisti che sanno scrivere anche delle eccellenti musiche originali per film, ed esistono anche dei musicisti i quali, pur essendo dei rispettabilissimi compositori, hanno come vocazione preminente quella, diciamo così, del « pastiche ». Nino Rota, per esempio, ha scritto una opera buffa che si chiama « Un cappello di paglia di Firenze » che è un « pastiche » sull'opera buffa italiana, cioè un'opera scritta « à la manière de » con un'intenzione naturalmente ironica intellettualistica. Orbene io ritengo che Nino Rota — e ne fanno fede le musiche che ha scritto tanto per Fellini quanto per Visconti, per citare i due casi più alti — è l'ideale compositore di musica per film proprio perché sa essere compositore « à la manière de », sa mimetizzarsi, sa cioè porsi al servizio di un artista e di un'opera. Prendiamo la colonna sonora della Dolce vita *o quella di 8 ½ o quella del* Gattopardo, *ed è straordinario constatare quello che ha fatto Rota, cioè come ha saputo convogliare nella colonna sonora di 8 ½ certi elementi di musica, diciamo così circense, e come ha saputo per il* Gattopardo *scrivere della musica alla Bruckner — e non è un caso perché Visconti per* Senso *ha preso addirittura Bruckner — oppure scrivere dei ballabili — dei valzer, delle polke, delle mazurke — i quali si allineano tranquillamente nel film con incastonato in mezzo un valzer autentico dell'800 e per di più di Verdi in quanto il mimetismo di Rota, mimetismo nel senso più alto, raggiunge il grado di fusione totale. Ora io credo che questo sia il tipo ideale di compositore cinematografico, il più adatto a comporre musiche per film. Per contro sono convinto che l'impiego di una musica preesistente, tanto più se celebre, tanto più se di altissimo livello, non può dare dei risultati di piena fusione con il film, può invece creare delle perplessità nello spettatore che si pone alla ricerca delle ragioni che hanno potuto spingere il regista a quella scelta.*

R.: Avrei da rispondere molte cose a queste obiezioni, il discorso è un po' come la bottiglia piena col collo piccolo e le molte parole vi si affollano. Intanto comincio con una precisazione assolutamente sincera: e cioè, mentre mi intendo in qualche modo di pittura, di musica, benché io l'ami molto di più, mi intendo molto di meno. E allora probabilmente, continuiamo con la sincerità, il mio uso di Bach in *Accattone* è stato leggermente mistificatorio cioè basato su una mia generica conoscenza di Bach: ho preso Bach non per il suo significato storico specifico, ma l'ho preso come la Musica con l'm maiuscola in quanto per me, ignorante di musica, Bach è veramente la musica in senso assoluto, capace di dare quel senso di religiosità e di epicità che dicevo in

principio. Ora io questo l'ho fatto, mi sono permesso di farlo perché considero la musica un elemento molto esteriore del film, un po' una cornice, un elemento cioè quasi plateale — eccettuati i rari casi di pura funzionalità — e quindi mi sono permesso una certa scelta. Forse avrò sbagliato, comunque certi effetti non avrei potuto raggiungerli che così perché la mia vocazione per il « *pastiche* » nel cinema naturalmente si imbatte in elementi molto più rozzi ed elementari che nella letteratura. Il « *pastiche* » letterario si può valere di raffinatezze infinite, il « *pastiche* » cinematografiico molto meno; i mezzi cinematografici sono molto più pesanti, più grevi, più massicci che gli elementi stilistici di un romanzo o di una poesia e quindi può darsi vi sia una certa grossolanità nel risultato, nel far suonare per esempio la musica di Bach nel momento in cui Accattone si lancia per lottare con il cognato; però siccome, ripeto, considero la musica come un elemento puramente psicologico del film, mi sembra che la musica di Bach abbia raggiunto una funzionalità dentro i limiti nei quali una musica ha in generale funzionalità in un film. E mi sembra che questo sia molto giustificabile, più che non la composizione di un « *pastiche* » musicale, proprio perché non capisco la ragione di mettere un falso Bach al posto del Bach vero. Evidentemente quando io scelgo delle musiche per un film devo purtroppo tenere per certo che gli intenditori di musica riconosceranno il pezzo, chi lo suona, il disco in cui è inciso, e si domanderanno il perché della scelta non ritenendola giustificata. Saranno tuttavia pochissime persone a provare questa sensazione e spero anche che, dopo il primo momento, esse potranno superarla. Ma la enorme massa degli spettatori, io compreso, che conosciamo poco la musica, probabilmente non riceveremo questa impressione e sarebbe allora dimostrata la funzionalità della musica prescelta.

Credo insomma che ciascuno possa ricevere una diversa sensazione, che dipende dalla gamma della propria sensibilità e della propria cultura musicale: ho sentito infatti un'infinità di persone dirmi che era una idea stupenda l'aver messo quel Bach in quel momento. Cioè, evidentemente la cosa da parte mia è leggermente mistificatoria e qui ha ragione Castello, però mi sembra di potermi concedere questo atto un po' arbitrario, di potermelo concedere data l'idea che io ho sulla funzione della musica in un film.

D. (CASTELLO): *Io però vorrei osservare una cosa. Lei dice: l'intolleranza può nascere nello spettatore colto, più specificatamente colto in fatto di musica, non nello spettatore comune, e dicendo questo lei pensa al cinema come ad uno spettacolo eminentemente popolare. Ma allora interviene in questo caso un'altra perplessità, nel come cioè, e in che misura, Bach può parlare ad uno spettatore totalmente grezzo; non risulta che Bach sia ancora un autore popolare.*

R.: Ma lo è invece, perché la musica di *Accattone* per le platee più imprevedibilmente rozze ha avuto la sua efficacia. Evidentemente Bach non è conosciuto per colpa nostra, non perché il pubblico non possa capire Bach.

D. (CASTELLO): *Non dico che non possa capirlo, ma è chiaro che non risulta che le masse si precipitino ai concerti di musica di Bach.*

D. (GUIDO CINCOTTI): *Ma è vero che uno degli elementi del successo di* Accattone *anche presso il pubblico popolare è stato Bach.*

R.: A me certamente ha fatto un gran piacere sentire finalmente che il pubblico ha seguito e ha sentito Bach.

D. (CASTELLO): *Comunque volevo precisare, a scanso di equivoci, che io non sostenevo, come forse ho fatto credere, che la musica « à la manière de » è l'ideale della musica cinematografica, lo è in alcuni casi, come ad esempio nel* Gattopardo, *però, sempre rimanendo nell'ambito dell'attività di Nino Rota, altre musiche non sono affatto « à la manière de » ma sono delle concezioni originali che nascono da una specie di osmosi tra compositore e regista. Adesso volevo ritornare un momentino sull'argomento degli attori, sul quale lei ha fatto una ammissione interessante: cioè, dopo aver denunciato gli inconvenienti cui ha portato la collaborazione con la Magnani lei ha detto: « Però probabilmente se dovessi fare di nuovo* Mamma Roma *lo rifarei con la Magnani ». Con questo lei ha implicitamente riconosciuto che la scelta dell'attore, del tipo di attore, professionista o non professionista, è solo fino a un certo punto relativa allo stile del regista, al mondo del regista; per una certa parte lo è, ma per l'altra parte invece è condizionata al tipo di film che si vuol fare. Cioè* Mamma Roma, *da un punto di vista di materia narrativa, di universo morale e via dicendo, è un film assolutamente analogo ad* Accattone *che però rispetto a questo ha delle esigenze di penetrazione psicologica che* Accattone *non aveva anzitutto perché era un film che, pur avendo un protagonista, si presentava più come film corale, e in secondo luogo perché la stessa caratteristica di subumanità dei personaggi negava la possibilità di uno scavo psicologico in profondità oltre a un certo limite, che invece era postulato da un personaggio come quello di* Mamma Roma *pur nella sua primitività. È o non è esatto questo? Quindi il problema cambia a seconda del tipo di film. Vorrei farle ora una domanda di altro genere che potrà essere utile proprio a stabilire certi elementi*

della su biografia artistica. Quale è stata secondo lei la funzione dei film che lei ha scritto per altri, in collaborazione o, soprattutto, da solo o quasi, cioè in che misura questi film rappresentano una fase della sua evoluzione artistica, cinematografica in particolare, e in che misura invece quei film una volta finiti si sono rivelati in contrasto con la sua concezione del cinema? In che misura cioè il suo lavoro è stato manipolato, magari non in sede letteraria, ma in sede di realizzazione? Più precisamente vorrei dire che in taluni di questi film, e particolarmente ne La notte brava *che a me non piace, mentre mi piace molto* Morte di un amico, *domina un elemento decadente e — direi — nel senso deteriore del termine. Ora secondo me il decadentismo in accezione positiva è una componente fondamentale della sua personalità di artista; vorrei sapere quindi se lei giudica film come* La notte brava *una tappa, un passaggio obbligato attraverso cui si è liberato di certe scorie e ha portato un certo tipo di rappresentazione ad una maggiore pienezza, ad una maggiore asciuttezza, ad un minor compiacimento decadentistico in senso, appunto, deteriore, e via dicendo.*

R.: Beh, qui la risposta mi sembra abbastanza semplice: ho fatto *Accattone* anche perché spinto dal desiderio di realizzare io stesso quello che avevo inteso di esprimere nelle mie sceneggiature. Al contrario di lei poi io considero *Morte di un amico* per quel che mi riguarda, cioè dal punto di vista dello sceneggiatore, un tradimento in fondo molto maggiore che *La notte brava.*

D. (CASTELLO): *Vorrei sapere perché.*

R.: Perché ne *La notte brava* prevalgono forse degli elementi tipici di Bolognini, cioè un decadentismo di tipo ornamentale e superficiale che ha avuto i suoi approfondimenti soprattutto ne *Il bell'Antonio,* e che ne *La notte brava* si mantiene a un livello di puro ornamento, di puro divertimento. E in questo credo consista il decadentismo cui lei alludeva parlando de *La notte brava*: specie di arzigogolo, di ornamento più o meno vitale.

D. (CASTELLO): *Direi però che c'è anche una falsità intrinseca.*

R.: I limiti di *Morte di un amico* non sono tanto dovuti al regista Rossi, ma al produttore che ha imposto a Rossi di fare in un dato modo correggendo la sceneggiatura pagina per pagina e obbligando Rossi a firmarla: c'è il limite insopportabile del sentimentalismo. E allora tra i due casi benché forse Rossi abbia lavorato con più ispirazione rappresentando talvolta questo mondo di sfruttatori di donne, di prostitute, in maniera più integra, più fisicamente poetica, io veramente rifiuto, rinnego il film nel suo

insieme, e per questo non ho voluto firmare la sceneggiatura, offeso profondamente dall'intervento del produttore che secondo me si risente poi irrimediabilmente nel sentimentalismo, nel continuo eufemismo che domina il film di Rossi. Invece Bolognini ha seguito la mia sceneggiatura in maniera abbastanza fedele limitandola con il mezzo non del sentimentalismo ma del puro ornamento. Ma appunto la delusione provocatami da questi film ha rappresentato in fondo la spinta pratica a voler fare un film io stesso.

D. (CASTELLO): *Mi sembra però che ne* La notte brava *non si tratti soltanto di ornamentalità ma ci sia un tradimento più sostanziale a parte il fatto che gran parte dei personaggi secondo me sono resi assurdi dalla presenza stessa delle attrici, ad esempio, che basta a togliere ogni credibilità ai personaggi: non so se lei aveva scritto il testo pensando a degli attori professionisti o pensando ad attori non professionisti.*

R.: Io pensavo ad attori non professionisti.

D. (CASTELLO): *Ma questo sostanziale estetismo che lei denuncia in Bolognini e che è evidentissimo, mi pare sia già presente nella concezione originale del film e che si risolva, a mio giudizio, in una falsità, in una non credibilità dei personaggi.*

R.: In verità è molto che non rileggo quella sceneggiatura; se però lo facessi, de *La notte brava* scoprirei come non è vero quello che lei mi dice poiché i personaggi de *La notte brava* sono personaggi che si avvicinano a quelli di *Accattone* o di *Mamma Roma,* nati per vivere pezzi di realtà, di natura, di violenza come sarebbero stati poi Franco Citti o Garofalo ecc. Non soltanto, ma il loro vitalismo è estremamente crudele. Vorrei rileggere la sceneggiatura de *La notte brava* perché, come le ripeto, sono tre o quattro anni che non la leggo, ma finalmente in essa è più spietata questa notte buttata via così, senza senso, senza ragione, con una serie di casualità così violente, volgari, è infinitamente più violenta, più dura, più drammatica di quello che poi è venuto il film. Non credo quindi che l'estetismo di cui lei parla fosse già sostanzialmente nell'intelaiatura dei personaggi e della trama del racconto, è una cosa aggiunta dopo da Bolognini a ragion veduta perché lui sapeva fare film così, la sua mano è quella, la sua grazia è quella, allora ecco perché ha attenuato alcune figure creando un salto di qualità che ha trasformato poi all'interno la

mia sceneggiatura. Non considero affatto *La notte brava* un brutto film, lo considero invece un film di una certa levatura, fatto con una certa grazia, ecco; il limite è l'ornamentalità, la superficialità, l'approssimatività nei confronti della vera violenza reale dei personaggi e del mondo.

D. (ELENA LUMBRERAS, 2° anno regìa): *Mi sembra che lei non ami i suoi personaggi, ma li contempli piuttosto col distacco dell'intellettuale; lei non li ama come fa ad esempio Jean Genêt perché è uno dei loro, e se pure lei ha come scrittore molti punti di contatti con Genêt, mi sembra che lei non voglia redimere i suoi personaggi, ma lasciarli come sono. E questo non me lo spiego bene, ma mi sembra un po' disonesto da parte sua, è un atteggiamento letterario non cercare, per queste persone che soffrono, una salvezza.*

R.: Può darsi sia vero quello che lei dice. Molte volte un poeta, uno scrittore, è crudele, è spietato, non è detto che l'amore abbia sempre gli aspetti umanistici, fraterni o dolci, molte volte l'amore ha degli aspetti crudelissimi. Ora, che io ami o non ami i miei personaggi deve risultare soltanto da come io li ho espressi e non da quello che ho detto contenutisticamente su di loro. Se io sono riuscito a dare quello che volevo dare in *Accattone,* ammettiamo, cioè la grandezza epico-religiosa di questi personaggi miserabili, se io son riuscito a darla attraverso gli stilemi del mio film, attraverso il ritmo del racconto, attraverso il modo con cui li muovo, l'atmosfera in cui li immergo, attraverso la luce, il sole, l'ambiente intorno a loro, se io sono riuscito a dare questa idea di loro vuol dire che li amo, se invece sono fallito in questo allora vuol dire che il mio amore è un amore facile, insincero, ma non credo che lei debba cercare l'amore in atteggiamenti velleitari, contenutistici quale per esempio lo sforzo di far redimere i personaggi, ammettiamo: ecco, la redenzione è nello stile, questo voglio dire. Se stilisticamente sono fallito, cioè se non ho raggiunto un risultato di stile vuol dire che il mio amore è insincero, vuol dire che cercherò di amare di più.

D. (SIMON RAOUL HARTOG, 1° anno di regìa): *Ho notato che nei suoi film esiste, a mio avviso, una mancanza di interesse, forse di intensità, nella parte visuale del film. Questo è dovuto ad una ragione stilistica o forse letteraria.*

R.: Guardi, io sono dell'opinione totalmente opposta alla sua e quindi veramente non posso rispondere perché mi sembra

che *Accattone* sia spaventosamente visibile. Io lancio addosso allo spettatore dei grumi di realtà visiva di una violenza che mi sembra abbastanza rara, e non so, non capisco in cosa lei veda la mancanza di visualità. Non so, pensi un momentino alla scena di quelli che stanno mangiando nell'imbarcazione sul Tevere, pensi ad Accattone nudo che si fa la croce, che si tuffa, pensi, non so, soltanto ai muretti del Pigneto scrostati sotto il sole: mi sembra che sia una visività molto severa perché la severità e l'austerità visiva sono proprio la regola dominante dei miei film. Cerco cioè di evitare tutto quello che è ornamentale, che è « trop plein », troppo vivace, ecco; in un certo senso sono il contrario, vorrei essere il contrario, di quello che è Fellini, che invece è estremamente visivo forse proprio nel senso che lei dice, è pieno di cose, mentre io cerco di ridurre proprio la mia esiguità ad un oggetto solo perché la mia ispirazione, come diceva Castello, è soprattutto la pittura, la pittura — nella fattispecie — di Masaccio, un pittore estremamente visivo in quanto la materia che lui mostra ha una violenza chiaroscurale di una plasticità impressionante mentre gli altri pittori più visivi, nel senso che lei dice, sono più ornamentali quindi più piatti, restano più nel muro o nella tela o addirittura non ne vengono nemmeno fuori.

D. (HARTOG): *Da quanto lei dice discende forse il suo atteggiamento nei confronti del film* La commare secca, *che desidererei conoscere.*

R. Come ho già scherzosamente sostenuto, io credo che mentre la mia idea estetica è un'idea di un mondo frontale, massiccio, romantico, chiaroscurale, a tutto tondo, statuario, invece l'idea di Bertolucci è un'idea più elegante, moderna, cioè un'idea impressionistica poiché i pittori che sono alla radice dell'ispirazione visiva di Bertolucci sono gli impressionisti francesi e il cinema francese anche. A me piace tuttavia *La commare secca,* ci sono molti punti belli.

D. (HARTOG): *Io non so se la sceneggiatura è totalmente realizzata come lei l'ha scritta.*

R.: La sceneggiatura non l'ho scritta io, io ho scritto soltanto il soggetto. La sceneggiatura l'ha fatta lo stesso Bertolucci con la mia consulenza ed il mio aiuto, in verità se l'è fatta lui ed è stato abbastanza fedele alla sua sceneggiatura. Ma è successo quello che

è successo sia con Rossi che con Bolognini. Cioè evidentemente quando si dà un testo ad un autore, anche se non è un grandissimo autore, quello lo trasforma inevitabilmente in cosa sua. Io stesso quando giro un mio film da una mia sceneggiatura avverto poi quel famoso salto di cui si parlava in principio tra la stesura iniziale e la realizzazione cinematografica.

D. (STEFANO SILVESTRINI, 1° anno regìa): *Nell'ultimo numero dell'« Europa Letteraria » sono state pubblicate alcune sue poesie nelle quali c'è un chiaro riferimento a Dreyer. Lei parla di Dreyer a lungo e perciò vorrei domandarle quali sono i registi che hanno più influenzato il suo stile.*

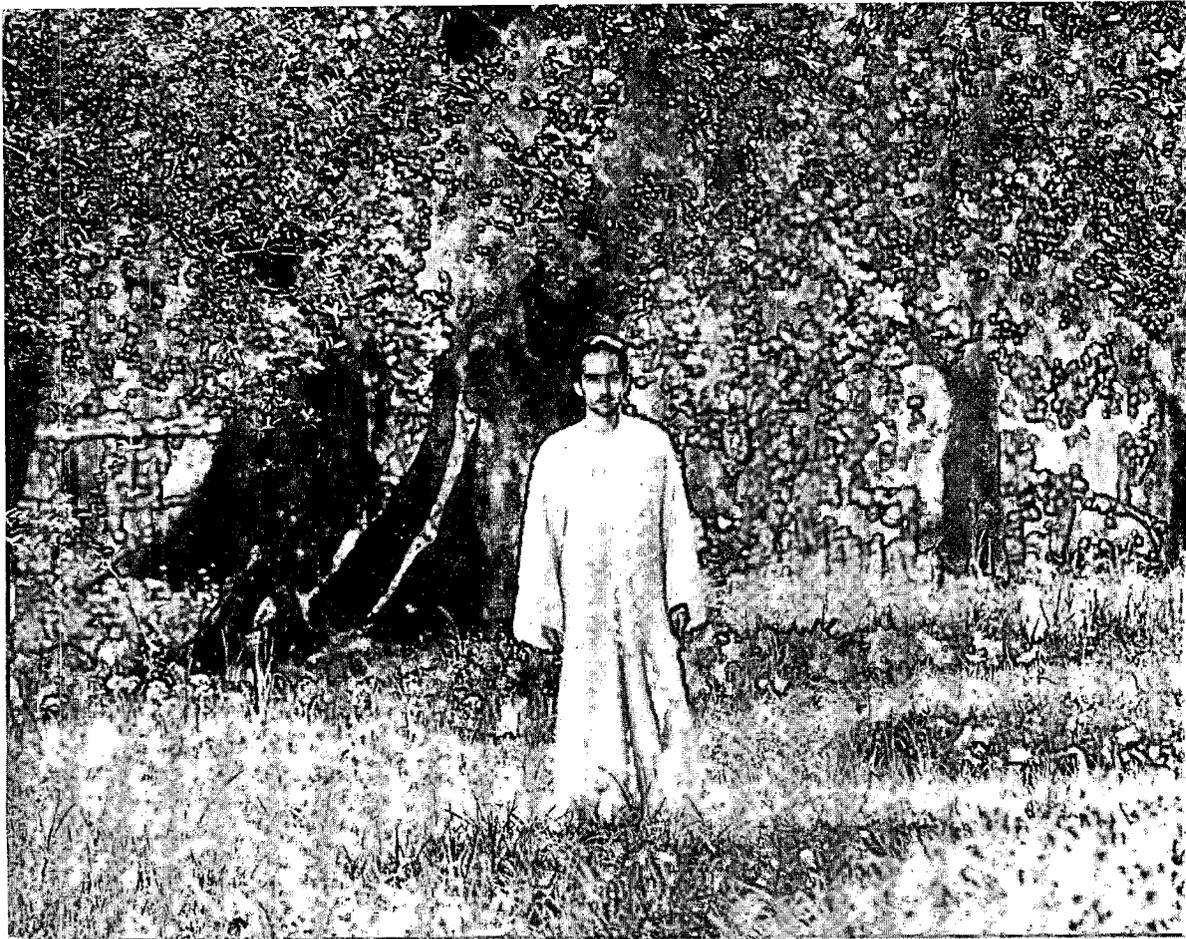
R.: Sono tre: Dreyer, Chaplin e Mizoguchi.

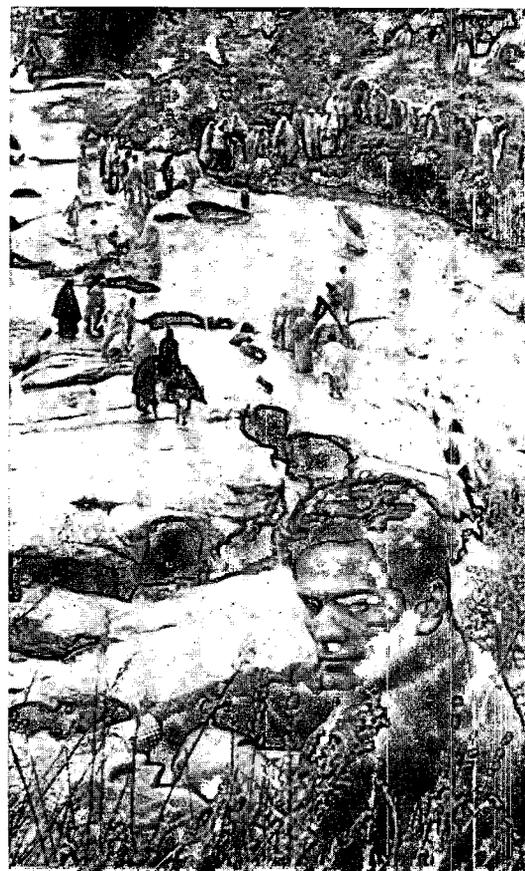
D. (SILVESTRINI): *In che misura Dreyer ha influito su di lei?*

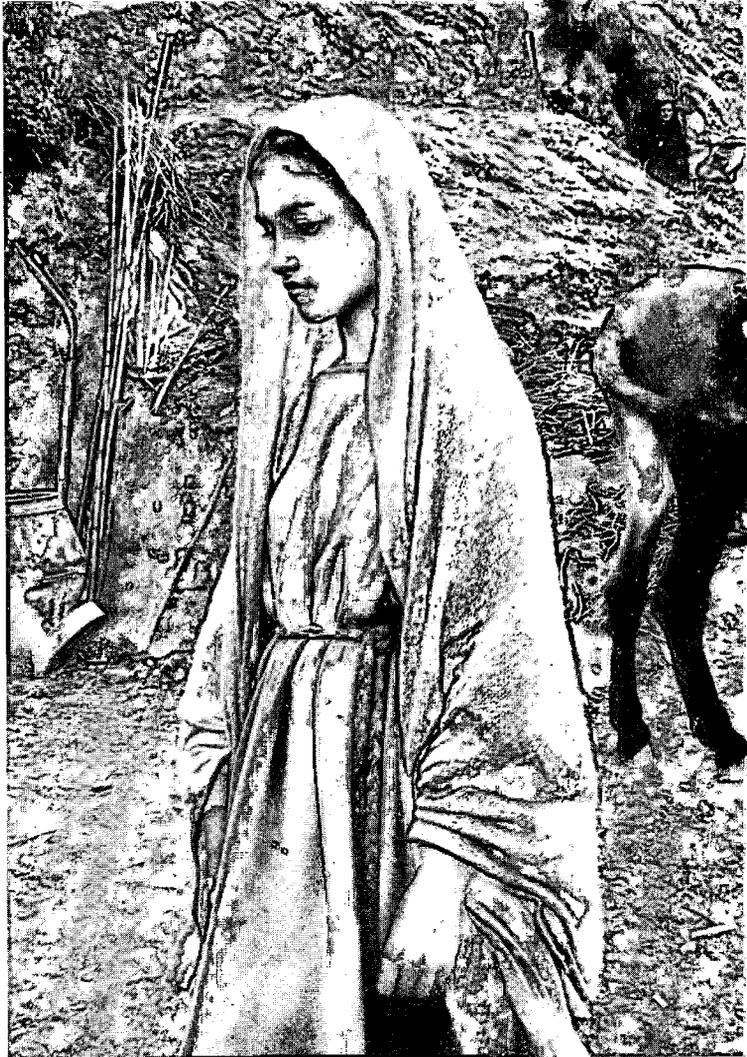
R.: Se lei analizza *Accattone* vedrà come la *Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer mi abbia influenzato dandomi il senso del primo piano, il senso della severità figurativa, visiva appunto. È un film che ho visto da ragazzo quando avevo la vostra età e che ho sempre amato: è stato uno dei miei modelli figurativi cinematografici.

D. (FRANCONE): *Vorrei che mi chiarisse il suo punto di vista sulla questione della contaminazione. Cercherò di essere un po' più chiaro: nella società attuale esiste questa contaminazione sociologica fra mondo borghese e il mondo preistorico da lei individuato, che vivono insieme senza incontrarsi. Partendo da questo presupposto lei nei suoi film ci dà l'immagine di esseri umani e subumani, spesso volgari, impiegando un linguaggio raffinatissimo. E per questa ragione mi pare molto giusto e molto opportuno che come sottofondo musicale sia stata impiegata la musica più raffinata che sia stata mai prodotta. Per concludere io le domando se queste citazioni musicali e i chiari riferimenti pittorici di alcuni suoi film non vogliano essere rappresentativi di questa contaminazione ogni giorno esistente nel mondo di oggi.*

R.: Il segno sotto cui io lavoro è sempre la contaminazione. Infatti se voi leggete una pagina dei miei libri noterete che la contaminazione è il fatto stilistico dominante, perché io, che provengo da un mondo borghese e non soltanto borghese ma, almeno in gioventù, dalle sedi più raffinate di quel mondo, io lettore degli scrittori decadenti più raffinati ecc. ecc., sono arrivato a questo mio mondo. Conseguentemente il « *pastiche* », per forza, doveva nascere. E infatti in una pagina dei miei romanzi sono almeno tre i piani in cui mi muovo: cioè il discorso diretto dei personaggi

Il Vangelo secondo Matteo

Gesù nell'orto degli ulivi. « Poi tornò ai discepoli e disse: Dormite e riposatevi: ecco si avvicina l'ora in cui il Figlio dell'uomo sarà dato in mano ai peccatori ». (*Matteo,* 2).

(*sopra*): Gesù con l'apostolo Giovanni, il prediletto.

(*a destra*): Pier Paolo Pasolini mentre si prepara la ripresa del battesimo di Gesù nel fiume Giordano.

(*a destra*): La Madonna. « Maria, madre di Gesù, promessa sposa a Giuseppe, prima che convivessero concepì per virtù dello Spirito Santo ». (*Matteo, 1*).

(*sotto*): L'adorazione dei Re Magi. « ...Entrati nella casa, trovarono il Bambino con Maria sua madre: si prostrarono e lo adorarono. Aperti poi i loro tesori, gli offrirono in dono oro, incenso e mirra ». (*Matteo, 2*).

L'ultima cena. « Prese il pane, lo benedisse e lo spezzò dicendo: Questo è il mio corpo ».

(*sopra*): La danza di Salomè, figlia di Erodiade. - (*sotto*): La strage degli innocenti. « Erode allora ... si adirò così fortemente da far uccidere tutti i bambini di Betlemme e dei dintorni, dall'età di due anni all'ingiù, secondo la data di cui era stato informato dai Magi. Proprio allora si adempì la profezia del profeta Geremia che diceva: In Rama s'è udito un grido accompagnato da pianti e lamenti accorati: è Rachele che piange i figli e non vuole essere consolata perché non ci sono più ». (*Matteo,* 2).

PASOLINI SCENEGGIATORE - (*sopra*): *Giovani mariti* di Mauro Bolognini, premio per la migliore sceneggiatura al festival di Cannes 1957. (*Franco Interlenghi, Enio Girolami, Gérard Blain*). - PASOLINI SOGGETTISTA - (*sotto*): *Una vita violenta* di Paolo Heusch e Brunello Rondi, dal suo romanzo (1962).

PASOLINI REGISTA - *Mamma Roma* (1962). (*Anna Magnani, Ettore Garofolo*).

PASOLINI REGISTA - *Accattone* (1961). (*Franco Citti*).

che parlano in dialetto, in gergo, nel gergo più volgare, più fisico, direi; poi il discorso libero indiretto, cioè il monologo interiore dei miei personaggi e infine la parte narrativa o didascalica che è quella mia. Ora questi tre piani linguistici non possono vivere ognuno nella sua sfera senza incontrarsi: devono continuamente intersecarsi e confondersi. Infatti nelle battute dei personaggi, anche in quelle che sembrano le più fisicamente e brutalmente registrate, c'è sempre un cursus, un numero spesso, addirittura in endecasillabi, composti anche con delle parolacce. È quindi la mia educazione di borghese che si inserisce nel discorso fino a trasformare in endecasillabi delle battute fisicamente registrate dal mondo reale. Nel discorso libero indiretto poi la contaminazione avviene in maniera chiara, cioè il dialetto, il gergo si contaminano con la lingua parlata. Questa contaminazione avviene anche a livello più alto cioè a livello della parte descrittiva e narrativa. Certe descrizioni, che sono piaciute a Cecchi ed anzi sono le uniche che egli salva, sono scritte in certi momenti da letterato addirittura — tremo nel confessarlo — quasi postdannunziano, ma anche in esse sono sempre presenti elementi presi dagli altri piani linguistici; e così avviene anche nei film. Evidentemente quando io tratto una certa materia, la rappresento nella sua brutalità fisicamente reale, cioè vado al Pigneto e fotografo quei muretti, quelle spazzature, quel sole, e prendo Franco Citti e lo fotografo così come è lui; però naturalmente tutta questa materia grezza, bruta, fisicamente violenta, la assumo poi a un altro livello linguistico. Ora, mentre nella pagina di un romanzo questa contaminazione estremamente complessa e raffinata può sfuggire, nel cinema, il cui linguaggio è più elementare, più rozzo di quello letterario — forse Castello non è d'accordo con me — nel cinema viene fuori con maggior violenza. Così che mentre gli elementi dannunziani che possono essere in un romanzo spariscono — soltanto un diagnostico, un critico riesce a rintracciarli — gli elementi invece di sublime religiosità che io ho cercato di tradurre con la musica di Bach sono immediatamente avvertibili e quindi possono disturbare di più.

D. (CASTELLO): *I piani sono separabili con molta maggior facilità evidentemente, specialmente nel caso in cui lei ricorra ad opere già compiute di altri autori, per questo io facevo prima il discorso della musica mimetica in quanto la musica mimetica può arrivare a fondersi completamente con l'opera che serve, mentre della pagina musicale di un grande*

autore, di Bach, lei non può impadronirsi oltre un certo limite; fino ad un certo punto potrà cioè servirsene, strumentalizzarla o funzionalizzarla, per usare l'espressione più propria sua, ma non credo oltre a un certo limite.

D. (CARLO MORANDI, 2° anno regìa): *A questo proposito vorrei dire una cosa. Io non vedo perché Pasolini non dovesse usare Bach, anzi secondo me stilisticamente è molto giusto che lui abbia usato Bach perché non ha impiegato attori professionisti, allo stesso modo non poteva prendere un musicista come Rota, perché sia il musicista che gli attori professionisti si sarebbero inseriti con la loro coscienza tra lui e il mondo, limitandone la libertà di espressione.*

D. (CASTELLO): *Poteva inventare un musicista come ha inventato degli interpreti.*

D. (MORANDI): *Ugualmente per esempio, quando Pasolini fotografa Franco Citti, lui prende un elemento di una realtà, così, un blocco di una realtà come è un blocco di una realtà un pezzo di musica di Bach. Ad un certo momento è chiaro che lui usa questi due elementi e poi fa una specie di* « collage » *in cui lui è il poeta, ed effettivamente ci dà queste intuizioni.*

D. (VITTORIO SALTINI, 2° anno regìa): *Debbo dire che effettivamente la prima volta che ho visto* Accattone *anche a me il commento musicale dette un po' fastidio forse perché quella musica io l'avevo più volte ascoltata; però rivedendo ora il film mi sembra che stia molto bene. Secondo me l'unico che ci rimetta è Bach, perché adesso accade che quando uno ascolta certi motivi di Bach pensa ad* Accattone *e Bach ci rimette non perché non si voglia pensare ad* Accattone, *ma perché, in quel momento, si vorrebbe ascoltar solo Bach. Per contro, allorché si ascolta il solito pezzo di Albinoni o altri pezzi di cui il cinema si è largamente servito, non si è portati a pensare ai film cui ormai quella musica è legata. È chiaro allora che se tra musica e film si è stabilito uno stretto legame, la ragione di sottolineare le sequenze di* Accattone *con musica di Bach c'era ed era anche abbastanza profonda.*

R.: Io penso che come ad un autore si deve concedere una certa libertà di leggera mistificazione, anche allo spettatore, al lettore deve essere consentita una certa libertà che gli consenta di uscire dai binari consueti nella valutazione dell'opera vista o letta.

D. (SALTINI): *Vorrei fare qualche altra considerazione, riallacciandomi a quanto prima ha detto Francone. Mi è sembrato che lei di fronte ad alcune osservazioni che vengono rivolte alla sua attività di autore e di regista, cerchi sempre delle giustificazioni che mi appaiono legate ad un costante sforzo di mantenersi fedele alla concezione del realismo. Ora se prendiamo in esame i suoi romanzi, dobbiamo dire che essi non sono neorealistici anche se l'elemento bozzetto vi è più presente che in* Accattone *e nei film successivi, nei quali per altro si accentua una ispirazione religiosa, che era già in lei, ma che nei romanzi non era molto sentita. Nella sua attività di autore v'è una direttrice che lo porta ad allontanarsi sempre più dal neorealismo. E questo distacco dal*

neorealismo in fondo è il fatto più importante e lei se lo deve attribuire come un merito, specie come regista. Infatti se noi consideriamo i registi nuovi di questi ultimi anni, quelli cioè che in qualche modo si sono sviluppati staccandosi a poco a poco dal neorealismo — Antonioni, Fellini e Olmi per esempio — notiamo che in loro l'origine neorealistica, malgrado certe apparenze, è molto più diretta che in lei. Questo, secondo me, è il suo più valido merito perché è vero che il sottoproletariato esiste ancora e continuerà ad esistere, però è anche vero che in questi anni vi è stato un cambiamento nella coscienza della cultura per cui a un certo punto i problemi della realtà sono sentiti in un modo un po' diverso, con un certo maggior distacco ed abbiamo bisogno di cercare i nostri contenuti più nella cultura che non nella realtà immediata. In questo senso io sento una certa affinità, malgrado tutto fra il cinema francese di certa « nouvelle vague » — di Godard per esempio — ed il suo cinema. Nel cinema di oggi anche altri registi quali Bergman, Buñuel ecc. fanno un lavoro in cui il legame con la realtà è meno diretto, però io lì ci sento qualche cosa di non autentico, mentre in questa specie di manierismo di Godard, o di Truffaut, c'è qualche cosa che ci riguarda molto direttamente, che parla di noi e del nostro modo di sentire, più immediato e meno realistico.

R.: Sì, questo mi sembra molto giusto e la ringrazio.

D. (Fioravanti): *Vorrei che Pasolini ci dicesse due parole sul film che sta preparando e sui suoi progetti avvenire. È una anticipazione che vorremmo non tanto sul soggetto, che come tutti oramai sanno, è il Vangelo secondo S. Matteo, quanto sulle origini di questa scelta che certamente completerebbero il quadro della sua personalità, peraltro già delineatasi in maniera evidente dalla conversazione così come sino ad ora si è svolta.*

R.: Dicevo prima che è imprudente parlare di quel che sto per fare; è un'imprudenza nel senso che il dire un po' mi scarica dal desiderio di fare. C'è stato già un libro che a forza di parlarne prima, mi si è scaricato internamente e credo che non lo scriverò più. Ebbene la mia opera futura è il *Vangelo secondo Matteo*. Qui posso riallacciarmi forse a quello che diceva Saltini, che in fondo ha fatto un discorso nell'insieme piuttosto giusto anche se non sono molto d'accordo con lui per l'avvicinamento, che mi sembra un pochino schematico, del mondo di Godard al mio. Il personaggio di Belmondo è un poco quello, come dicevo prima, del subumano borghese, mentre il sottoproletariato, preso come elemento ancora carico delle caratteristiche antiche dell'uomo antropologicamente inteso, dell'uomo delle civiltà contadine religiose, si contrappone alla borghesia che sta stupidamente andando verso la distruzione attraverso una specie di palingenesi a rovescio che sta iniziandosi con le tecnologie e con la civiltà di massa delle

macchine. Ora in fondo i sottoproletari hanno spaventato i borghesi non soltanto perché rappresentano la loro cattiva coscienza, ma anche l'uomo con elementi di tipo religioso, di tipo irrazionale, di tipo integralmente umano. E su questa linea io intendo andare avanti. E il S. Matteo che ho in mente di fare è un pochino l'esaltazione, ad altro livello, degli elementi che già erano in *Accattone,* in *Mamma Roma* e nella *Ricotta.* A me il film è venuto in mente in modo totalmente inaspettato, improvviso, irrazionale. Ho letto il Vangelo e, leggendolo, quell'aumento di vitalità, che dà la lettura di una grande opera come appunto è il Vangelo, mi ha suggerito l'idea di farci un film. Ripensandoci, ho capito che c'erano delle ragioni profonde, che sono quelle cui accennava Saltini, cioè la liberazione dell'ispirazione religiosa in un marxista, dagli elementi spuri che avevano ispirato *Accattone* cioè la liberazione dalla disperazione che era in *Accattone* e che diventa proprio ispirazione a sé stante. Il S. Matteo dovrebbe essere secondo me un violento richiamo alla borghesia stupidamente lanciata verso un futuro che è la distruzione dell'uomo, degli elementi antropologicamente umani, classici e religiosi dell'uomo. Questo film è semplicemente la visualizzazione di un Vangelo particolare, quello di S. Matteo; non è una vita di Cristo, non ho messo insieme i Vangeli e fatto una sceneggiatura della vita di Cristo come si è fatto già altre volte, no, è proprio il Vangelo secondo S. Matteo rappresentato così come esso è; non ho aggiunto una battuta e non ne ho tolta nessuna, seguo l'ordine del racconto tale quale come in S. Matteo, con dei tagli narrativi di una violenza e di una epicità quasi magiche presenti nel testo stesso del Vangelo per cui questo film sarà stilisticamente una cosa piuttosto strana. Infatti a grandi pezzi da film muto — per lunghi tratti i personaggi non parlano, ma devono rappresentare quello che dicono soltanto attraverso i gesti e le espressioni come si faceva nei film muti — seguono momenti invece in cui per venti minuti di seguito Cristo parla. Sarà un film di tipo, senzo volerlo, molto vicino a quello stile magmatico che è nel fondo sempre tipico dei miei racconti. Cioè ritorno stilisticamente al magma, mi libero delle forme chiuse, degli elementi di sceneggiatura normale ecc. ecc. con questa ispirazione di tipo religioso e ideologico che spero dia unità e compattezza all'opera.

D. (CASTELLO): *Senta, Pasolini, a conclusione, io vorrei riprendere un vecchio discorso perché lei lo sviluppi in questa occasione, ma solo per avere qualche indicazione. Lei ha scritto delle cose interessanti, di colore parzialmente oscuro, controvertibili, su la critica cinematografica e una sua effettiva o presunta mancanza di strumenti filologici per giudicare il film. Vorrei che lei chiarisce brevissimamente che cosa intende con questo, prendendo impegno così poi a discuterlo in altra sede.*

R.: Naturalmente le rare eccezioni ci sono. Premetto questo. Secondo me la critica cinematografica manca di rigore filologico a causa degli strumenti che essa deve usare e in relazione alle sedi in cui poi viene ad attuarsi. Mentre la critica letteraria ha le sue sedi, simili a quelle della critica cinematografica (giornali, rotocalchi, ecc., dove si attua malissimo e forse peggio di quella cinematografica) ha però altre sedi quali le riviste specializzate, le Università, dove a fianco di professori noiosi, conformisti, accademici, ve ne sono altri che sono in prima linea, avanzatissimi nella cultura; se all'Università è possibile, volendolo, esprimersi compiutamente attraverso i mezzi più raffinati, completi appunto, forniti dalla filologia, la critica cinematografica non dispone di simili strumenti e vive in un campo infinitamente più ristretto. Infatti ci sono in tutto una o due riviste specializzate, le Università non se ne occupano, e quindi la critica cinematografica in generale, e la critica cinematografica giornalistica in particolare, non può avere un rigore culturalmente serio; può forse dare dei giudizi più o meno approssimativi, può fare il bel pezzo elegante; ma naturalmente dovendosi rivolgere a grandi masse di lettori, non può mai approfondire l'indagine critica e usare i mezzi specialistici specifici. Questo è, secondo me, il limite della critica cinematografica.

D. (CASTELLO): *Quanto a questo mi pare si possa notare che in materia di cinema specialmente, la parola filologia può essere anche equivocata, può essere intesa in accezioni diverse, e che ci sia addirittura in certa critica cinematografica un eccesso di filologia.*

R.: Quando io dico filologia intendo riferirmi soprattutto alla filologia tipica della stilcritica, cioè alla critica filologica in quanto critica comparata. E probabilmente anche nel cinema c'è qualche cosa di simile. Esistono certamente Storie delle storie del cinema nelle quali questo andamento filologico, questi confronti, questa ricerca di fonti ecc. ecc. sono evidenti. Ciò nonostante, secondo

me, non esiste una critica cinematografica che possieda una terminologia esatta con regola stilcritica come nella letteratura. E non c'è anche per ragioni di laboratorio perché il film non è un testo che io posso prendere e mettere davanti agli occhi e fare tutti gli esami di laboratorio che voglio come in una pagina scritta: per vederlo debbo servirmi almeno di una moviola. Per esaminarlo a fondo dovrei vedere i rifacimenti e noi sappiamo che i rifacimenti sono una parte molto importante nell'esame filologico e critico di un attore. Per i film come si fa a vederlo? Ci sono dunque degli elementi oggettivi i quali impediscono la nascita di una critica filologica; elementi però che volendo potrebbero essere eliminati.

D. (FIORAVANTI): *Credo che sia necessario porre termine a questa interessantissima discussione. Ci sarebbero molti altri argomenti che potremmo affrontare con Pasolini, come ad esempio quello della televisione — ed io so che Pasolini ha in proposito idee che stimolerebbero un proficuo dibattito — però credo che non gli possiamo sottrarre altro tempo ed abusare oltre della sua pazienza. Pertanto lo ringrazio ancora per questo incontro, per le cose interessantissime che ha detto, con la speranza di poterlo avere fra noi per discutere, magari in anteprima, il suo film sul Vangelo di S. Matteo.*

R.: Grazie, grazie a tutti voi (1).

Filmografia di Pier Paolo Pasolini

1954 **LA DONNA DEL FIUME** — **r.:** Mario Soldati - **sc.:** Basilio Franchina, Giorgio Bassani, *Pier Paolo Pasolini*, Florestano Vancini, Antonio Altoviti, Mario Soldati - **f.** (Eastmancolor): Otello Martelli - **int.:** Sophia Loren, Gérard Oury, Lise Bourdin, Rik Battaglia, Enrico Olivieri - **p.:** Excelsa-Carlo Ponti - **d.:** Minerva film.

1955 **IL PRIGIONIERO DELLA MONTAGNA** — **r.:** Luis Trenker - **s.:** da un romanzo di C. G. Bienek - **sc.:** Luis Trenker, Giorgio Bassani, *Pier Paolo Pasolini* - **f.** (Dyalyscope, Ferraniacolor): Albert Benitz - **int.:** Marianne Hold, Luis Trenker, Yvonne Sanson, Robert Freytag, Enrico Glori, Umberto Sacripanti - **p.:** Bardo film - **d.:** regionale.

(1) *Questa conversazione ha avuto luogo, sotto la direzione del dott. Leonardo Fioravanti, in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia il 9 marzo 1964. Trascriviamo fedelmente, salvo gli inevitabili adattamenti di forma, dalla registrazione su nastro magnetico. Ha redatto il testo Lodoletta Lupo.*

1956 **LE NOTTI DI CABIRIA** — **r.** : Federico Fellini - **s.** e **sc.** : Federico Fellini, Ennio Flajano, Tullio Pinelli - **consulente per la sc.** : *Pier Paolo Pasolini* - **f.** : Aldo Tonti - **scg.** : Piero Gherardi - **m.** : Nino Rota - **mo.** : Leo Catozzo - **int.** : Giulietta Masina, François Périer, Franca Marzi, Amedeo Nazzari, Aldo Silvani, Dorian Gray, Mario Passante, Ennio Girolami, Christian Tassou, Polidor - **p.** : Dino De Laurentiis Cinematografica - **d.** : Paramount.

1957 **MARISA LA CIVETTA** — **r.** e **s.** : Mauro Bolognini - **sc.** : Mauro Bolognini, *Pier Paolo Pasolini*, Titina Demby - **f.** : Carlo Carlini - **scg.** : Flavio Mogherini - **m.** : Carlo Rustichelli - **mo.** : Roberto Cinquini - **int.** : Marisa Allasio, Francisco Rabal, Renato Salvadori, Maria Jesus Cuadra, Angelo Aranda, Luz Marquez, Ettore Manni, Guglielmo Inglese, Giancarlo Zarfati, Polidor, Giacomo Furia, Ennio Girolami, Mario De Simone, Guido Martufi - **p.** : Carlo Ponti (Roma) / Balcazar (Barcelona) - **o.** : Italia-Spagna - **d.** : Cei-Incom.

1958 **GIOVANI MARITI** — **r.** : Mauro Bolognini - **s.** : Massimo Franciosa e Pasquale Festa Campanile - **sc.** : Enzo Curreli, Luciano Martino, Mauro Bolognini, *Pier Paolo Pasolini* - **f.** : Armando Nannuzzi - **scg.** : Flavio Mogherini - **m.** : Nino Rota - **mo.** : Roberto Cinquini - **int.** : Isabelle Corey, Antonio Cifariello, Franco Interlenghi, Antonella Lualdi, Anna Maria Guarnieri, Sylva Koscina, Raf Mattioli, Rosy Mazzacurati, Gérard Blain, Ennio Girolami, Lyla Rocco, Marcella Rovena, Guido Celano, Anne Marie Baumann, Lilly Mantovani, Roberto Chevalier - **p.** : Nepi film - **d.** : Lux film.

1959 **LA NOTTE BRAVA** — **r.** : Mauro Bolognini - **s.** : dal romanzo « Ragazzi di vita » di *Pier Paolo Pasolini* - **sc.** : *Pier Paolo Pasolini* e Laurence Bost - **f.** : Armando Nannuzzi - **scg.** : Carlo Egidi - **m.** : Piero Piccioni - **mo.** : Nino Baragli - **int.** : Rosanna Schiaffino, Laurent Terzieff, Jean-Claude Brialy, Franco Interlenghi, Antonella Lualdi, Mylène Demongeot, Elsa Martinelli, Anna Maria Ferrero, Thomas Milian, Maurizio Conti, Isarco Ravaioli, Mario Meniconi, Franco Balducci, Cristiano Miniello, Sergio Palmisano - **p.** : Antonio Cervi e Oreste Jacovoni per la Ajace film (Roma) / Franco-London film (Paris) - **o.** : Italia-Francia - **d.** : Euro International Films.

1959-60 **MORTE DI UN AMICO** — **r.** : Franco Rossi - **s.** : Giuseppe Berto, Oreste Biancoli, *Pier Paolo Pasolini*, Franco Riganti - **sc.** : Franco Riganti, Ugo Guerra, Franco Rossi - **f.** : Toni Secchi - **scg.** : Giorgio Venzi - **m.** : Mario Nascimbene - **mo.** : Otello Colangeli - **int.** : Gianni Garko, Didi Perego, Spiros Focas, Angela Luce, Anna Mazzucchelli, Fanfulla, Andrea Scotti, Olimpia Cavalli, Ilde Mazzucco, Simonetta Santaniello, Livio Seri - **p.** : Sandro Ghenzi, Antonio Roi, Franco Riganti per la Universalcine - **d.** : Warner Bros.

1960 **IL BELL'ANTONIO** — **r.** : Mauro Bolognini - **s.** : dal romanzo di Vitaliano Brancati - **sc.** : *Pier Paolo Pasolini*, Gino Visentini, Mauro Bolognini - **f.** : Armando Nannuzzi - **scg.** : Carlo Egidi - **m.** : Piero Piccioni - **mo.** : Nino Baragli - **int.** : Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Pierre Brasseur, Rina Morelli, Fulvia Mammi, Thomas Milian, Patrizia Bini, Anna Arena, Maria Luisa Crescenzi, Jole Fierro, Nino Camarda, Guido Celano, Maurizio Conti, Salvatore Fazio, Cesarina Gheraldi, Rino Giusti, Enzo Tiribelli, Gina Mattarolo, Ugo Torrente, Alice Sandro - **p.** : Alfredo Bini per la Cino Del Duca - Arco film - Lyre Cinématographique - **o.** : Italia-Francia - **d.** : Cino Del Duca.

LA CANTA DELLE MARANE — **r.** : Cecilia Mangini - **s.** : da un capitolo de « I ragazzi di vita » di *Pier Paolo Pasolini* - **commento** : *Pier Paolo Pasolini* - **p.** : Giorgio Patara (cortometraggio).

LA GIORNATA BALORDA — **r.** : Mauro Bolognini - **s.** : *Pier Paolo Pasolini* e Alberto Moravia da « Racconti romani » e « Nuovi racconti romani » di Alberto Moravia - **sc.** : *Pier Paolo Pasolini*, Alberto Moravia, Marco Visconti - **f.** : Aldo Scavarda - **scg.** : Carlo Egidi - **m.** : Piero Piccioni - **mo.** : Nino Baragli - **int.** : Jean Sorel, Lea Massari, Jeanne Valérie, Valeria Ciangottini, Paolo Stoppa, Rik Battaglia, Isabelle Corey, Elvy Lissiak, Enrico Glori, Marcella Valeri, Irene Aloisi - **p.** : Paul Graetz per la Prod. Intercontinentali - **d.** : Euro International Films.

IL GOBBO — **r.** : Carlo Lizzani - **s.** : Luciano Vincenzoni, Elio Petri, Tommaso Chiaretti - **sc.** : Carlo Lizzani, Ugo Pirro, Vittoriano Petrilli, Mario Socrate - **f.** : Leonida Barboni, Aldo Tonti, Giuseppe Aquari - **scg.** : Mario Chiari - **c.** : Piero Gherardi - **m.** : Piero Piccioni - **mo.** : Franco Fraticelli - **int.** : Gérard Blain, Anna Maria Ferrero, Bernard Blier, Ivo Garrani, *Pier Paolo Pasolini* [Er Monco], Teresa Pellati, Luba Bodine, Enzo Cerusico, Franco Balducci, Nino Castelnuovo, Roy Ciccolini, Rocco Vitolazzi, Alex Nicol, Laura Rocca, Jim Granine, Guido Celano, Tino Bianchi, Franco Bologna, Giovanni Baghino, Edgardo Siroli, Benny Scribano, Sanny Nazario - **p.** e **d.** : Dino De Laurentiis Cinematografica.

LA LUNGA NOTTE DEL '43 — **r.** : Florestano Vancini - **s.** : dal racconto (del ciclo « Le storie ferraresi ») « Una notte del '43 » di Giorgio Bassani - **sc.** : Ennio De Concini, *Pier Paolo Pasolini*, Florestano Vancini - **f.** : Carlo Di Palma - **scg.** : Carlo Egidi - **m.** : Carlo Rustichelli - **mo.** : Nino Baragli - **int.** : Belinda Lee, Gabriele Ferzetti, Enrico Maria Salerno, Andrea Checchi, Nerio Bernardi, Raffaella Pelloni, Isa Querio, Alice Clements, Loris Bazzocchi, Carlo Di Maggio, Gino Cervi, Silla Bettini - **p.** : Antonio Cervi e Alessandro Jacovoni per la Ajace film - Euro International Films - **d.** : Euro International Films.

IL CARRO ARMATO DELL'8 SETTEMBRE — **r.** : Gianni Puccini - **s.** : Rodolfo Sonego, Guerra, Elio Petri, Gianni Puccini - **sc.** : Baratti, Elio Bartolini, Goffredo Parise, *Pier Paolo Pasolini*, Giulio Questi - **f.** : Silvano Ippoliti - **m.** : Armando Trovajoli - **int.** : Gabriele Ferzetti, Jean-Marc Bory, Dorian Gray, Yvonne Furneaux, Marisa Merlini - **p.** : Film Napoleon - **d.** : Euro International Films.

1961 **LA RAGAZZA IN VETRINA** — **r.** : Luciano Emmer - **s.** : Emanuele Cassuto, Luciano Emmer, Rodolfo Sonego - **sc.** : Luciano Emmer, *Pier Paolo Pasolini*, Luciano Mart no, Vinicio Marinucci - **f.** : Otello Martelli - **scg.** : Alexandre Hinkis - **m.** : Roman Vlad - **mo.** : Fernanda Papa - **int.** : Marina Vlady, Lino Ventura, Magali Noël, Bernard Fresson, Antonio Badas, Salvatore Lombardo, Giulio Mancini, Salvatore Tesoriero - **p.** : Nepi film / Sofitedip-Zodiaque - **o.** : Italia-Francia - **d.** : Lux film.

ACCATTONE — **r., s.** e **sc.** : *Pier Paolo Pasolini* - **coll. alla r.** : Leopoldo Savona - **f.** : Tonino Delli Colli - **scg.** : Flavio Mogherini - **m.** : Johann Sebastian Bach - **coordinamento m.** : Carlo Rustichelli - **int.** : Franco Citti, Franca Pasut, Adriana Asti, Roberto Scaringella, Adele Cambria, Paola Guidi, Silvana Corsini, Mario Cipriani, Piero Morgia, Polidor, Danilo Alleva, Elsa Morante, Luciano Conti, Luciano Gonini, Renato Capogna, Adriana Moneta - **p.** : Alfredo Bini per la Cino Del Duca-Arco film - **d.** : Cino Del Duca.

1962 **MAMMA ROMA** — **r., s.** e **sc.** : *Pier Paolo Pasolini* - **coll. ai dial.** : Sergio Citti - **f.** : Tonino Delli Colli - **scg.** : Flavio Mogherini - **m.** : Carlo Rustichelli (coordinamento) - **int.** : Anna Magnani, Ettore Garofolo, Franco Citti, Sil-

vana Corsini, Luisa Loiano, Paolo Volponi, Luciano Gonini, Vittorio La Paglia, Piero Morgia, Franco Ceccarelli, Marcello Sorrentino, Sandro Meschino, Franco Tovo, Pasquale Ferrarese, Leandro Santarelli, Emanuele Di Bari, Antonio Spoletini, Nino Bionci, Nino Venzi, Maria Bernardini, Santino Citti, Lamberto Maggiorani, Renato Montalbano - **p.**: Alfredo Bini per la Arco film-Cineriz - **d.**: Cineriz.

UNA VITA VIOLENTA — **r.**: Paolo Heusch e Brunello Rondi - **s.**: dal romanzo di *Pier Paolo Pasolini* - **rid. cin.**: Ennio De Concini e Franco Brusati - **sc.**: Paolo Heusch, Brunello Rondi, Franco Solinas - **f.**: Armando Nannuzzi - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **c.**: Danilo Donati - **m.**: Piero Piccioni - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Franco Citti, Serena Vergano, Enrico Maria Salerno, Alfredo Leggi, Angelo Santi Amantini, Benito Poliani, Enrico Salvatore, Paola Petrini, Giorgio Santangelo, Piero Morgia, Titta Storff, Micaela Dazzi, Bruno Cattaneo - **p.**: Zebra film (Roma) / Aera Films (Paris) - **o.**: Italia-Francia - **d.**: Variety.

LA COMMARE SECCA — **r.**: Bernardo Bertolucci - **s.**: da un racconto di *Pier Paolo Pasolini* - **sc.**: Bernardo Bertolucci e Sergio Citti - **f.**: Gianni Narzisi - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Allen Midget, Marisa Solinas e attori presi dalla vita - **p.**: Antonio Cervi per la Compagnia Cinematografica Cervi-Cineriz - **d.**: Cineriz.

1962-63 **ROGOPAG o LAVIAMOCI IL CERVELLO!** — 3° episodio: **LA RICOTTA** - **r.**, **s.** e **sc.**: *Pier Paolo Pasolini* - **f.**: Tonino Delli Colli - **scg.**: Flavio Mogherini - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Orson Welles e attori presi dalla vita - **p.**: Arco film-Cineriz (Roma) / Lyre (Paris) - **o.**: Italia-Francia - **d.**: Cineriz. (Il secondo titolo indicato si riferisce alla seconda edizione del film amputato di alcune parti dell'episodio diretto da Pasolini).

LA RABBIA — I parte - **r.** e **comm.**: *Pier Paolo Pasolini* - **voci del commento**: Giorgio Bassani e Renato Guttuso - **mo.**: Nino Baragli - **p.**: Gastone Ferrante per la Opus film - **d.**: Warner Bros. (Film di montaggio - dopo le prime visioni la pellicola è stata ritirata dal distributore che ne ha annunciato un completo rifacimento, poi non realizzato).

1964 **COMIZI D'AMORE** — **r.**, **s.** e **sc.**: *Pier Paolo Pasolini* - **p.**: Alfredo Bini per la Arco film. (Film-inchiesta).

IL VANGELO SECONDO MATTEO — **r.** e **sc.**: *Pier Paolo Pasolini* - **s.**: dal Vangelo di San Matteo - **coll. alla r.**: Elsa Morante - **p.**: Alfredo Bini per la Arco film (in lavorazione).

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

“Lo sceicco bianco”: consolidamento dello stile di Fellini

Con questo saggio, Brunello Rondi riprende l'esame analitico delle opere di Fellini iniziato con « Nascita dello stile di Fellini (analisi di *Luci del varietà*) », pubblicato nel n. 10-11 del 1960 ed integrato dal colloquio con Lattuada sullo stesso film pubblicato nel n. 2-3 del 1961.

L'inizio del nuovo film, tutto di Fellini e senza « coregisti » di sorta, è come un intenso preludio sullo stupore che può dare la grande città, Roma (in arrivo, vista dal treno) a due anime di provinciali: i nuovi sposini. Ma si noti subito come questo stupore, che le sequenze iniziali realizzano incisivamente, sia orientato in pieno nelle categorie solite felliniane; Roma è colta, subito, nel tono « favoloso », come una mistificazione monumentale vista con ingenuo incanto ma tolta assolutamente a tutte le dimensioni più note. Già dall'inizio dello *Sceicco bianco,* Fellini realizza una prospettiva ironica, deformata, della grande città, che piano piano si presenta ai nostri occhi, che sono quelli dei personaggi, come un dilatato panorama di sontuosa idolatria. Anche i personaggi (il « maritino » e la « mogliettina ») sono subito impostati nella chiarezza d'una loro già avvenuta (così tipica in Fellini) « alienazione ». Per ora, marito e moglie si equivalgono nello stupore che li trascina dentro il mito retorico di Roma, nella speranza di accesso a una monumentalità d'esperienze, pur brevi e provvisorie, che conducano fuori dal passato vissuto in provincia. Ma anche più tardi, quando la moglie si addentrerà subito nell'alienazione sua personale e particolare — la visita al mondo dei fumetti e la ricerca, fatta per idolatria, di un personaggio dei fumetti (« Lo sceicco bianco ») — anche allora dunque marito e moglie saranno equivalenti nel loro partecipare all'alienazione, perché il marito è ancora più di lei insabbiato e invischiato nel dedalo dei programmi turistici « piccolo-borghesi », nello spasimante amore per l'occasione monumentale che gli si offre, cui rinuncia a malincuore, ma mostrandosi, quasi più della moglie, avvinto sino al grottesco martirio a questo più complesso tipo d'alienazione: l'ordine programmatico

piccolo borghese, il rispetto delle convenzioni, la regola del patriottismo (che è uno stillicidio nel cuore italiano, per vizio ereditario): l'aderire « toto corde » alla retorica di Roma attinta nella sua mistificazione più goffa; l'appartenenza, da montone, al gregge famigliare e alle complicate gerarchie della parentela. Infine — anche e soprattutto — nel matrimonio, in questa sua occasione aurea del « viaggio di nozze », installare il soffocante regime dell'orario, della trama più convenzionale, e del programma squallido.

Ma procediamo con ordine. Già alla discesa alla stazione, notiamo la forza con cui Fellini spicca, nell'evidenza di « apparizioni » sonanti nell'ironico, nel grottesco, a volte anche nel vagamente orrido e minaccioso, i primi personaggi di Roma che si presentano: i facchini torvi e clamorosi, i *boys-scouts* stecchiti, immacolati (che ricordano le « comunicande » di *Luci del Varietà*) e poi l'incombente vetturino, e soprattutto il portiere dell'alberghetto in cui i due sposi scendono; visto come un'ottusa dilatazione di ostilità più orrida che grottesca, nella trincea del suo banco, nella sua coriacea elusività e, poi, nella sua improvvisa, viscida sottomissione, quando spera di vendere le cartoline. Questo primo incontro col portiere serve a Fellini anche per mettere a fuoco, dopo la sfuggente apparizione « favolosa » di Roma, il primo sostegno « umano » della sua costruzione di incubo, il primo carattere « romano », oltretutto realizzato con pochi tratti incisivi. Questo banco di portiere che sbarra la strada è più importante di quanto non si creda, nell'economia del film, e si compone nella crudeltà goffa di « maschera » in cui Fellini assomma il più delle volte il suo campionario umano e il suo gusto crudele di ritrattista.

Colpisce anche — a sviluppo dei temi già accennati — il senso del paesaggio architettonico di Roma che, dalle finestre, è visto sempre più « favolosamente », come campana di vetro piena di risonanze irreali (ma dall'intimo delle nostalgie « provinciali », di ciò che già si sapeva o si era « sentito dire »). E colpisce l'insistenza, mai monotona, con cui il regista traccia questi due personaggi sul filo di espressioni estatiche, attonite, o li avvolge l'uno all'altro con dialoghi puerili, fatti di toni striduli, vagamente irreali e remoti. Il Fellini della satira di costume penetra ironicamente nell'intreccio convenzionale e meschino di un matrimonio piccolo-borghese totalmente « italiano », anche rivelatore d'un certo strato di esperienze borghesi della provincia italiana. Ma sarebbe un errore non comprendere che questo è un legame di verità impli-

cata in una tangente « realistica » che è tutta dominata e sottomessa dall'impegno assai maggiore del regista verso la costruzione d'un ritmo estatico e meschino d'alienazione favolosa, nella trama di due esseri persi lentamente nella profondità di un incubo creato tutto a cenni leggeri e, quando non di nausea, ironici. La prima ora passata dalla coppia nella stanza d'albergo è totalmente rivelatrice, come dicevamo, appunto della particolare alterazione in cui è imprigionato *lui*: la geometria dei programmi turistici, la meccanica degli orari, la predisposizione di ogni movimento e anche l'affiorare d'un romanticismo decrepito da patriota. Quello che colpisce nel personaggio del « maritino » è il chiaro « superomismo » che sta dietro questi suoi atteggiamenti, la sicurezza infrangibile e la certezza di potersi mostrare come un idolo alla moglie. Ogni personaggio che si presenta nella stanza acquista l'incisività di apparizioni sornione e propizie, sempre prese nella deformazione della visuale dei personaggi, e un rito diventano certi fatti normalissimi; così, l'ingresso della cameriera, così la preparazione del « bagno caldo ». Il momento in cui l'ispirazione di Fellini di solito si accende è quello degli inizi d'avventure, che sono sempre avventure nella mistificazione, nella dispersione di se stessi. Così, l'inizio della fuga della sposina, che lascia l'albergo, senza dire niente al marito, per andare a trovare lo « Sceicco bianco », è realizzato con un carrello indietro « a lasciare » il letto matrimoniale; lacerazione di una convenzione per tuffarsi in un'altra. Nel sonoro s'intensificano le campane, dopo i monotoni sgocciolamenti del bagno lasciato a rubinetti aperti; poi, nelle strade, i manifesti pubblicitari sono i primi sbandieramenti della vita falsa. Carrello indietro, campana forte, sgocciolamenti; la cavalcata nell'irreale, nel deforme, di Wanda, la sposina, si affaccia in Fellini con un ritmo stridulo di festa. È già notevolissimo lo stordimento doloroso con cui il regista partecipa sempre alle amarezze incantevoli, a queste discese nel falso dei suoi personaggi. *Fellini canta dentro la gola delle illusioni più dolorose e assurde, delle degradazioni più meschine,* senza escludersi alla oggettivazione ironica ma come se le sue creature, quanto più sono buffe, illuse, meschine, mediocri, sprofondate nell'irrazionale della fede, tanto più sono da lui amate e degne d'amore, caricate di straziata tenerezza. È come se in queste vicende della vita smarrita, tra sagome d'incubo e d'oppressione, in una crescente perdita di sé (quanto più si crede, con fede straziante di candore, di batter la strada buona), Fellini trovasse l'esperienza più univer-

sale della stessa sua idea dell'uomo, la sua traiettoria nella vita. Ma questo è solo un momento e un aspetto del mondo felliniano, che vedremo altrove come si assommerà, superandosi. Il palazzo romano dove si trova la redazione dei fumetti e la sede della produzione è, senza forzature espressionistiche, un'enorme e goffa immagine del vuoto. Se il portiere dell'alberghetto romano dove Wanda è scesa con Ivan, il « maritino », era ancora solo una maschera d'ottusa ostilità, qui l'enorme custode del palazzo è visto, senz'altro, come un favoloso drago. Il mondo dei fumetti, è in un certo senso, per Fellini, come un ritorno alla « troupe » dei comici vaganti in *Luci del Varietà.* Questo è il loro squallore, la loro pittoresca e cenciosa desolazione, che in *Luci del Varietà* giungeva a un'umana densità, magari patetica, qui si acumina in una luce figurativa inaridita, implacabile, disseccata da una mano crudele ma caldissima (mai in Fellini c'è la crudeltà dello stile come gelo compositivo, come freddo distacco magari risolto in grande lucentezza grafica). Anche la scrittrice dei fumetti, che Fellini fulmina in un ritratto di retorico delirio (dove l'estrema marcescenza del dannunzianesimo si colorisce a moduli d'importazione americana) è vista un po' nell'esuberanza e nel disquilibrio della « soubrette » anziana in *Luci del Varietà.* Lo studio, sontuoso nello squallore infinito, il parlare adeguato della scrittrice, le apparizioni continue dei « servi », vere maschere d'un carnevale già quasi drammatico, approfondiscono il senso già dato nelle inquadrature del palazzo, di questa enorme trappola d'illusioni. Che la scrittrice fosse già, di per sè, come un'enorme *soubrette,* un elemento degli stessi spettacoli che viene via via redigendo, lo capiamo anche più quando, nel dialogo con Wanda, acquista la fissità grottesca d'una maschera. Wanda, richiesta dalla scrittrice, suggerisce le battute per un fumetto che l'altra sta scrivendo e quindi scivola sempre più nel proprio « personaggio », e slitta dolcemente nel profondo dell'alterazione. L'apparizione del negro, il suo grido, i richiami alla « troupe » perché scenda dal palazzo verso i camions, sono momenti che toccano il culmine figurativo in quella discesa solenne e grottesca dei personaggi dei fumetti, tutti mascherati, dalle scale, come una discesa dal loro stesso empireo di favoloso squallore, confermato dal grido volgare, dalle brusche parole, dal crudissimo movimento, con cui tutti si sistemano nei camions. Questi « passaggi » sono molto frequenti in Fellini. Pochi registi, come lui, hanno saputo esprimere, nei modi più afosi, di più turgida

e desolante animalità, le dissonanze inevitabili delle situazioni. La beffa plebea, la smorfia, l'aggrovigliarsi irsuto d'una marmaglia umana, sono suoi « luoghi » ricorrenti. Le notazioni sono spesso penetranti, implacabili, senza niente di bozzettistico, anche nelle gesticolazioni dell'episodica più facile. Qui appena i camions si muovono, vediamo alcune di queste secche notazioni: la diva dei fumetti che, appena seduta nel camion, davanti a Wanda, rimescola la lingua; la pernacchia del bambino mentre passano.

Ivan, cercando Wanda, dopo le peripezie grottesche degli indizi lasciati e delle traccie seguite, già al colmo dello smarrimento, trova espressivamente un momento acutissimo quando, solo davanti al Quirinale, senza saper più dove andare, viene inquadrato con le gocce di sudore alla fronte, e nel sonoro l'impazzire del rumore d'un martello perforatore. Il personaggio, in Fellini, è spesso visto così, nella gogna di minimi inferni esistenziali. Spalle al muro, un nodo di dissonanze intorno (suoni, sguardi, persone, proiettati in una estrema « estraneità » e « sfasatura »). Lo sviluppo quasi astratto, da balletto, che segue (invenzione importante quanto poche altre in Fellini), è nell'arrivo della fanfara dei bersaglieri che va al Quirinale, incendiando d'entusiasmo la gente al passaggio, e prendendo in mezzo Ivan stesso che, senza desiderarlo affatto, è costretto a correre avanti e indietro seguendo per qualche tratto la fanfara o accompagnandola nei gridi ottusi della folla. Qui, il personaggio è addirittura, dalla fissità opprimente di una situazione chiusa, portato a un dinamismo stralunato, tutto « alteratore ». L'accezione d'incubo deformatore qui fa presa in una realtà italiana anche di superficie, di folclore, che oggettiva irridendola. L'alterazione, cioè, come sagra, celebrazione collettiva (anche lo sfondo del Quirinale viene scoperto in questa funzione). La folla finisce quasi col travolgere Ivan, nel suo arido clamore; è lo sviluppo giusto di quei vortici ironici che Fellini costruisce attorno ai suoi personaggi. Ma è notevole anche il risvolto che tale personaggio compie, nei moderati applausi che, a patriottismo riaffiorante, concede ai bersaglieri.

Da questa prospettiva di grottesco estremo si svolta, quasi senza transizione, a un'altra dimensione del grottesco, pregna d'una più sottile alterazione: quella di Ivan nel gruppo famigliare. I suoi parenti, capeggiati dallo zio monumentale, sono fermi ad attenderlo in albergo, ignorando tutta l'enorme traversia che capita a Ivan. Fellini inquadra questo gruppo famigliare in attesa, come

la forza dell'immagine d'una ridicola trappola cerimoniosa ed astratta. È il « fumetto » della famiglia e dei santi affetti che prende Ivan, ma qui la nota angosciosa è data dalla distanza, infinita, che c'è tra questo prossimo convegno di parenti, ignari di tutto, e la situazione di Ivan che non sa nulla di Wanda, vorrebbe cercarla ancora e non può dovendo invece fingere di fronte ai parenti che tutto va bene, e Wanda è solo momentaneamente assente. Fellini, regista, ha spesso saputo acuminare al massimo queste sfasature e dissonanze moderne del convivere; un personaggio costretto a recitare una parte, a lui estranea, in momenti nei quali la sua anima intima è lontanissima, magari per la cocente distrazione di una pena reale, e « tenuto » in durate estranee nell'estrema indifferenza degli altri. Fellini ha fatto spesso toccare con mano, in immagini e strette di sequenza dal morso particolare, che a volte gli uomini sono tra loro come frammenti di pianeti lontanissimi; incastri assurdi di gesti, che non si fissano e saldano assieme in alcuno modo. Tutta la forza delle immagini è qui orientata nel senso di chiarire questa idea di spasimo, lucidamente espressa nella forma del grottesco che ne scaturisce e tesa a bruciare, come esterno, ogni effettivo movimento drammatico o, pur nella stretta del comico, ogni luce di pietà su questo personaggio. Fellini, anzi (in questo suo irrompente film « giovanile » che porta con violenza in luce tutte le sue doti tipiche) protrae in durate implacabili tutto questo camminare del film sul filo del grottesco continuo e dell'ironico agitarsi d'una mascherata da incubo. Qui, il gruppo famigliare, è visto come un piccolo caos astratto di malevola convenzionalità, al limite della maschera tipica, e vi si accede dopo uno sguardo terribilmente ostile rivolto dal portiere a Ivan, che si « ricompone ». Si noti come, anche in questo particolare, *Fellini non conceda mai scampo ai suoi personaggi* e faccia sempre accadere i loro gesti di disagi intimi nella dissonanza dello sguardo alteratore di altri individui. Siamo in pieno nella commedia esistenzialista, rilevata nel fondo d'una continua indagine nel « grottesco italiano » delle trame borghesi. Una sola parola, il « carissimo » che circola fra tutti nel salutare Ivan, è già un capolavoro di esattezza verbale (e si pensi a come questa parola nei dialoghi tra italiani, svolta spesso con ipocrisia, è addirittura il tipico « buongiorno » degli aderenti al partito democristiano).

La sequenza del primo incontro tra Ivan e la cerchia dei suoi parenti è tutta una sottile trafila di grottesco, che punta sulle do-

mande a vuoto, sul finto interesse che muove a certe domande, sul giro convenzionale di certi discorsi. Il fatto che sia festa nazionale aumenta, da un lato, il senso d'occasione retorica, di « fusione d'umori », e — dall'altra — la divergenza profonda che, suo malgrado, distacca Ivan dagli altri. È nell'impasto di questi elementi discordi, nel serrare dissonanze, che si rivela, quasi ad ogni passo, il profondo esistenzialismo felliniano. Qui, è vero, la luce dell'insieme è ancora viva d'una freschezza intatta e non vi è il minimo sfondo di spiritualità maggiore, ma si pesi bene la forza con cui sono scavate le situazioni di « contrazione di discorsi », tipiche, come abbiamo detto, del cinema di Fellini e si riconosca dunque la dimensione vera, assai inoltrata rispetto alla pura satira di costume, con cui, fin dallo *Sceicco bianco,* Fellini si muove.

Dalla statica e assurda « ritualità » di gesti del crocchio famigliare nell'albergo si passa, proprio come approfondimento del grottesco, alla passeggiata per le strade assieme ai parenti. Prima sono stati, in un folgorare di suoni da balletto assurdo, i bersaglieri a portare in giro, suo malgrado, lo sballottato Ivan Cavalli. Adesso, con più cadenzata e analitica « alterazione », è invece l'intero gruppo dei famigliari. Si noti la forza con cui le immagini di questi parenti « deambulanti » sfumano nel favoloso, nel nemico. La processione, tutta negativa, che porta — così — nel suo corso Ivan, lo spinge lentamente a un'espressione, a un modo di camminare, assolutamente allucinato, fisso, dove la lirica felliniana dell'individuo privo di libertà, irretito, chiuso nella falsificazione e nella perdita di sè, arriva a un risultato memorabile.

Ma siamo ancora, apparentemente, nella satira all'italiana, nella caricatura fatta alla borghesia, da uno che ci vive in mezzo e la conosce nei suoi difetti: apparentemente siamo nel clima, quasi, dei disegni umoristici di Novello, della vignettistica del « Marc'Aurelio », al confine d'una stinta e ritardataria letteratura crepuscolare. Tutte queste componenti (forse escluso il Novello) ci sono certamente in Fellini: il deforme della borghesia, il suo bloccamento nel grottesco, è stato certo un filone preciso della migliore vignettistica sul « Marc'Aurelio », il settimanale umoristico al quale, come si sa, Fellini collaborò per anni.

Ma la violenza, la pena sottile, la modernità intuitiva, la complessità figurativa dell'impianto (ricco di pensiero nei suoi minimi ritagli e raggruppamenti compositivi) travolgono queste impalcature e portano Fellini, come si è detto, da un particolarissimo

autobiografismo tutto spalancato a osservarsi nella realtà, a sboccare nel pieno della commedia o del dramma esistenzialista, attento soprattutto alla piega tematica della coesistenza. Ed è quello che analizzeremo a fondo in seguito.

La trama, che abbiamo seguito minutamente, di « alterazione » di Ivan in processione coi parenti, ha il suo « acuto » in quella confessione balbettata a spalle al muro, col viso coperto di sudore, attorniato dagli altri visi bovini dei famigliari che guardano e ascoltano, senza pietà.

È, pur sempre, il disporsi di lievi maschere da incubo in cui Fellini dispone il suo amaro balletto coesistenziale, esprimendo così — tipicamente per lui — un peso, un soffocamento nella coesistenza, una tastiera di dissonanze che portano il personaggio (come prima, al primo passaggio dei bersaglieri) appunto con le spalle al muro, in trappola, il viso coperto di sudore.

Il racconto passa, ora, con balzo più estroso, sul proseguimento dell'avventura della sposina che ha seguito la « troupe » dei fumetti.

Un carrello verso l'alto, sui pini della foresta di Fregene, scocca a dare il senso della ripresa, favolosa, della storia d'una mistificazione. Il gesto acrobatico della macchina, sulle « quinte » dei pini, è come l'inizio d'uno spettacolo. Avverte che ci avviciniamo al cuore dell'alterazione, nel più fitto dell'avventura, dove la vita falsificata e la sfilata delle maschere sfociano in uno squallido « sabba » diurno di inventori cenciosi di illusioni, ben consci di esserlo. L'accento batte sulla crudeltà goffa, dura, dei rapporti fra i membri della « troupe » (altro mito e immagine di coesistenza, luogo tipico in Fellini e che tornerà sempre nelle tensioni estreme del disgusto). Come Ivan era condotto in giro dai parenti, prigioniero nel loro gruppo, così — ora — Wanda, pur trovandosi nel luogo e fra la gente dei suoi sogni, intimamente espressa, quindi nella sua più viva e vorace libertà, è chiusa in una turbe estranea, che non la guarda neppure, dissonante su lei in tutti i modi anche se lei, colma di slancio, è pronta a credere e traboccante di stupore, felice.

Il vagare di Wanda finisce nel folto della pineta; primo deciso « incontro » con la *Natura* nel cinema felliniano. È solo un accenno, ma la sua tonalità è ambigua. Da un lato il candore di Wanda sembra accennare a una possibilità di schiudersi, purificata, in essa, da un altro lato, il suo incanto, il suo velo vegetale e i suoi ronzii,

sembrano chiudere Wanda sempre più (ora in una chiave addirittura idilliaca) nell'illusione.

E abbiamo, adesso, uno degli incontri più memorabili con lo stile felliniano, dove la potenza cinematografica del regista raggiunge il suo « tutto tondo ».

Agli occhi di Wanda, dopo che il suo orecchio è stato attratto come da una canzone piovente dal cielo, appare — altissimo tra i rami di due alberi, oscillante al volo d'una vertiginosa altalena — una figura favolosa con turbante e mantello bianco: addirittura lui, lo « Sceicco bianco », che Wanda è venuta a cercare fino a Fregene.

È un'immagine dove il favoloso e il meraviglioso giungono alla caricatura barocca più esemplare. Si noti come, nell'inquadrare l'altalena, Fellini arditamente si identifichi con la deformazione soggettiva che lo sguardo di Wanda porta all'immagine stessa, mostrandoci l'altalena, col nuovo personaggio, oscillante a un'altezza irreale, vertiginosa, che rompe audacemente tutto l'ambiguo ordine realistico delle sequenze.

Qui, abbiamo — anzitutto — il primo tratto d'un personaggio, lo Sceicco bianco, che gode sprofondato nella più alata delle illusioni, delle mascherature, pur essendo il più vicino a saperle tali, al limite com'è d'uno squallido e bonario contrasto di realtà. È questa fusione di due elementi che la scelta dell'attore, un Alberto Sordi mirabilmente costruito dal regista in singolare purezza di stile, realizza chiaramente, compiutamente. Anche questo « Sceicco bianco » è un personaggio dissolto volontariamente, astutamente, beatamente, nell'illusione della propria maschera. Il suo minimo appoggio realistico di giovanotto romano assolutamente normale, squallido, in preda all'enorme moglie che comparirà più tardi, è in lui sempre presente, camuffato e richiamato con sottintesi di comicità estrema. Ma certamente anche allo sceicco bianco il suo personaggio serve da rifugio, da « vita maggiore », magari come strumento di conquiste amorose e di privilegi di notorietà.

Su lui, comunque, e attorno a lui, l'illusione si fa fittissima agli occhi di Wanda, che trova e riconosce il suo idolo nella cornice più adatta a mostrare la confusione della vita col sogno, a profitto di quest'ultimo. È una favola a pieno ritmo che inizia: il richiamo ululante da lontano « A Nandoo! », così interamente « rionale » minaccia di romperla per un attimo; solo un attimo, però, perché lo « Sceicco bianco » agisce, da questo momento, rimanendo coerentemente dentro la sua parte. È un'illusione che

cammina, un sogno squallido che sorride, fa gesti, si realizza interamente agli occhi di Wanda come tale, a suo profitto e forse col suo aiuto.

La mescolanza di astuta concretezza nel personaggio dello « Sceicco bianco », spesso anche troppo coi piedi sulla terra, e di vaniloquio grottescamente romantico, è tra le più interessanti. In sostanza lo « Sceicco bianco » è un mediocrissimo, squallidissimo seduttore rionale, che si vale del suo personaggio, della sua mascheratura, del trucco, del linguaggio dei fumetti, come armi facilissime di seduzione, di superiorità. Si noti la battuta di romantico rimprovero, a metà aulica a metà dialettale, che lo Sceicco rivolge a Wanda: « *Sciupamo tutta la poesia* », e si veda come nella recitazione dello sceicco bianco, sul personaggio che Alberto Sordi « lega » con mirabile finezza d'intuito e di chiara tecnica, Fellini costruisce un capolavoro di mimica e di intonazioni. Si può dire che è Sordi l'attore che recita meglio nel film, con più mossa e libera varietà di toni. I personaggi di Ivan Cavalli (interpretato dall'esordiente, ex commediografo e amico intimo di Fellini, Leopoldo Trieste) e di Wanda, sua moglie (interpretato da Brunella Bovo, la rivelazione di *Miracolo a Milano*) sono figurativamente più importanti ma il loro assoluto « bloccamento » in maschera di fissità senz'ombra, riduce di molto il contributo della pura recitazione.

Al piccolo chiosco del bar della pineta, dove lo sceicco accompagna Wanda, assistiamo, al suono d'un grammofono, a un loro ballo. In una cornice assurda ora, dissonante, per Wanda tutto si svolge come nei sogni. È, per Fellini, come l'occasione per una satira a una cenerentola di provincia che balla con un principe dei fumetti nello squallido fondo d'un chiosco in una pineta. Intorno il solito « cerchio » di spettatori che per Fellini testimoniano la scivolata nell'alterazione, di parti che fanno spettacolo di noi stessi. La ragazza del bar, la guardia, le due o tre ragazze dal lungo viso cavallino; tutta questa gente partecipa al rito di illusioni e falsità, fornendolo d'un « coro » di testimoni dall'ottuso volto incantato. Accentua tutto ciò (portando fino all'esasperazione questo processo di svanimento degli uomini reali in comparse e maschere, di riti mistificatori), l'arrivo del « commendatore » milanese, su lucente automobile, attirato anche lui (osservazione sociologicamente plausile ma narrativamente un po' pleonastica) dal mondo dei fumetti e desideroso di recitazione in esso, sia pure per

un solo momento di svago, e per mettere in atto anche qualche impresa minima di dongiovannismo in formato ridotto.

L'ammirato, estatico cerchio di volti, attorno a Ivan e a Wanda che ballano cementa lei nella vita irreale (adesso Wanda è come un personaggio di fumetto in azione; sotto gli occhi dei suoi lettori) e spinge lo Sceicco a puntate virtuosistiche; passi difficili e preziosi, strambi, un fischio formidabile, una trama di gesti cabalistici.

Qui l'istrione, il piccolo mago rionale, il retore, il seduttore e il ciarlatano, si spostano con tocchi sottilissimi. La recitazione di Sordi è di impianto decisamente realistico; è quella d'un personaggio che costruisce dal di fuori la sua « maschera », la ravviva con estri di godimento vero, con intenzioni fresche, e se si estenua nel romanticismo retorico lo fa per gaglioffaggine, e non indulge mai al patetismo. Si svolge, la sua recitazione, come quella che rivela un *italiano che si arrangia*: la prima invenzione d'un personaggio che farà genealogia.

Ma ora, sulla spiaggia, tutti sono convocati, per le riprese dei fumetti, in un languido e vacuo Oriente di maniera. La sequenza che da ciò si svolge è come una formidabile sagra dell'artificio; pezzo per pezzo, cartone su cartone, sfondo su sfondo, posa su posa, il mondo dei fumetti si mette in evidenza nella fabbricazione d'una scena. Fulminante, meccanico, è il « montarsi » dell'illusione, della scena assurda in un mondo artificiale. A comandi ripetuti, gli operai alzano un fondale. Altro comando e l'attore si mette in posa, altro comando e la fotografia viene scattata. Qui, la gragnuola delle assurdità e delle mistificazioni prende un'altra di quelle corse estrose, violente, che nello *Sceicco bianco* danno, rispetto a *Luci del Varietà,* un più colorito e fantastico sfondo al cammino deformatore della personalità dei personaggi (che è la sofferenza autentica, ironica però, dei film di Fellini).

La stupenda serie di movimenti paradossali che la « troupe » dei fumetti nello *Sceicco bianco* compie sulla spiaggia è uno dei luoghi più goduti e assaporati fantasticamente da Fellini. La sequenza si snoda in azioni sempre più pungenti, ariose. Adesso, per rincorrere il sole che, spesso, nel gioco delle nuvole, si sposta di qui e di là, attori, fotografi, macchinisti, si spostano in continuazione; altro aspetto di quel continuo balletto deformatore, che, tra accensioni di parodie, stridori di caricatura, allusioni d'incubo o precipizi nel « favoloso », è la trama vera del film. Il sole che

si sposta, il vento che soffia formidabile per ogni dove, il mare che si agita lentamente; tutto un torpido o incantato coro di natura è attorno a questo movimento dei personaggi, già allusivo (nella costante presenza del mare, del vento, della sabbia, del cielo, che sono il contrappunto tipico di Fellini), a una mascherata vagamente surreale e pregna di significati di grottesco, di strazio, su una condizione umana. È un fatto, certamente, che per Fellini la figura dei « Comici vaganti » è sottilmente rappresentativa d'una situazione universale dell'uomo. Comici vaganti sono quelli di *Luci del Varietà,* che inaugureranno la serie, e questi dello *Sceicco Bianco* che, in fondo, sono il polo d'attrazione dei personaggi, e vera cavia del film. Comici vaganti, a loro modo, sono anche i « vitelloni » desolati e vagabondi, chiusi nella « troupe » senza applausi della giovinezza inutile.

E lo sono, nel rintocco essenziale d'uno sprofondamento estremo, i due protagonisti della *Strada,* e ancora, in fondo, gli erranti « bidonisti » del film successivo a questo. Sempre in Fellini, la condizione di erramento, di dispersione, di dissolvimento nel vuoto dell'illusione, si unisce alla pressione di asservimento, di inquadramento fiacco in false congreghe, magari animate da soffi e respiri d'ideali insostenibili, di laute consolazioni animalesche e di torve amicizie.

Qui, nello « Sceicco bianco », il vigore cupo di questa rappresentazione di mascherata alimenta, già, una vena figurativa felliniana alle violente composizioni d'un barocco estroso, tutto goduto, senza pietà. Ogni tanto, il fulminante apparire di un dettaglio figurativo, che rinnova il senso della « maschera »; qui l'apparire dell'immagine dell'operatore-fotografo coi capelli che gli volano intorno; poi il gruppo dei marinai e pescatori che, come il gruppetto di indigeni attorno al ballo nel chiosco, assiste, assorbito e tutto partecipe, alla corsa verso la falsità.

Il montaggio sulle pose immobili degli « attori », piegate e sconvolte in atteggiamenti estremi (modo figurativo che già scopre la particolare « carica » ironica della famosa « presentazione » della *Dolce vita,* tutta a ripetizioni, mitragliante di immagini ferme, come in una ridda di figure impazzite, ma immote) avvia un'altra di quelle sequenze di puro balletto così rivelatrici dello stile felliniano e al colmo della « significanza ». Non è scherzo o caricatura, piuttosto svelamento d'una situazione rintoccante subito all'incubo. Senza dubbio l'alterazione tocca, in questa gragnuola di « pose »,

la sua più cocente e grottesca folgorazione. Alla parola « scatta » del regista, ripetuta infinite volte, per le infinite pose, si squadernano, apparendo e scomparendo, tutti questi momenti di vita, come sottratti al tempo e al ritmo. A suo modo, un piccolo e assurdo inferno di gesti senza esito e fissati per sempre nella favola più sciatta.

E si ricade in pieno nella storia di Ivan, sempre più imprigionato nel gruppo dei famigliari e obbligato a « recitare » per essi la parte del marito tranquillo, felice, che è momentaneamente senza moglie solo perché la sposina sta poco bene, chiusa in camera.

Per provare ai parenti che lui comunica con Wanda, Ivan telefona in albergo e, parlando col cameriere, finge di parlare con lei, Wanda. La facilità vignettistica della scenetta sfugge al comico da avanspettacolo perché è inserita in questa trama di « recitazione forzata » e di « parti » assunte perché ci sono gli altri, che è la tipica di Ivan. Il dialogo assurdo che nasce tra Ivan e il cameriere rivela, anzi, la mano del miglior Fellini e stira, irrigidisce, ancora più crudelmente, il suo personaggio che si sviluppa ancor più nella sequenza successiva, quando, in trattoria, è costretto a seguire la sua « parte » sino in fondo, a dire i versi d'una poesia senza averne voglia, ad apprezzare la musica dei suonatori ambulanti in un momento in cui vi è remotissima, a riversarsi — ammirandole — sulle fettuccine. C'è un momento in cui Ivan, al tavolo, è tutto circondato dai suonatori, che rivela ancora al massimo quella tendenza felliniana a mostrare il personaggio « ingabbiato » in dissonanze totali e costretto a comporsi in armonie innaturali; veri « cerchi dell'odio », dell'estraneità.

La ripresa della storia di Wanda accade nel momento in cui la squallida « troupe » è in « pausa », cioè nell'ora concessa al riposo e alla colazione sul posto. La composizione figurativa è, adesso, tutta sfogata e totale; sulla sabbia, un'immensa aiuola di uomini e donne sdraiati, lentamente ruminanti come bovi. L'obbiettivo felliniano poche volte ha dato, come in queste inquadrature, il senso della pesantezza fisica, animalesca, del torpore, dello squallore e della stanchezza dell'uomo. Lo « sceicco bianco » invece, cioè il personaggio interpretato da un Alberto Sordi sempre più vivido e acuto, non si arrende a questa dissipazione tellurica, strettamente digestiva e dà sfogo, per ora, al suo istinto clownesco, anche per farsi ammirare da Wanda. Sordi lancia sassi vertiginosamente sulle onde, si molleggia, fa flessioni, passeggia. Alcuni

ragazzini prendono un momento il tam tam dei fumetti e incominciano a suonarlo, seduti sulla sabbia. Pigramente, attori e operai alzano la testa e li guardano: i ragazzini che suonano sembrano per un momento più veri, più avvincenti, con questo suono di tamburi (e cioè calati in un'autentica favola) di tutti loro attori che hanno finora tentato di fare l'« Oriente ».

La « pausa », durando ancora, spinge lo sceicco bianco a tentare l'avventura della seduzione di Wanda. Li vediamo tutti e due al largo, sotto la vela che oscilla, in una condizione di stordimento assoluto in seno alla natura. Qui Fellini, nel seguire e perseguire i suoi personaggi nel cuore delle illusioni, arriva allo spessore candido del miraggio, all'accensione visiva d'una magia fermentante e torpida. Nessun segno di mistificazione, di rapimento sulla navicella dei sogni, è stato forse così calzante, nel cinema italiano, della vela felliniana, oscillante nello *Sceicco bianco*. E, al tempo stesso, quale polemica disincantata, antiromantica, di stridore modernissimo, in questa immagine della navicella che scappa verso la salvezza del sogno guidata da questo impossibile Parsifal del rione Ponte!

Perfetta, qui, la recitazione di Sordi, che alimenta creativamente la sequenza. Lo sceicco bianco vede un gabbiano; sono impagabilmente preziose le intonazioni con cui dice « *er gabbiano* » e poi ancora « caro gabbiano », come volesse citare, con mezzi rionali, una sua lirica famigliarità con la natura.

Liricissime, nel vuoto dell'incantata falsità, sono le inquadrature, su Wanda, sempre vista col fondo della vela oscillante e dunque persa in quell'astratto incanto che la fa navigare, col mitico eroe del suo cuore, dentro un vero fumetto incarnato. E lo sceicco bianco tenta, ora, la filosofia, un po' per moltiplicare le sue armi di seduzione, un po' per mostrarsi, spettacolarmente, all'altezza del suo ruolo di eroe. Si noti come nessuna facile ironia, nessuna tensione vignettistica alla caricatura, è in questa sequenza, che pure potrebbe sfociare nel bozzetto più manierato. A un certo momento, assai bene calcolato, lo Sceicco dà a Wanda la vela da tenere; così avrà modo, tra poco, di sviluppare, più libero e al sicuro, il suo tentativo galante. Adesso, comunque, Wanda è inquadrata non soltanto nello sfondo oscillante della vela ma proprio aggiogata ad essa, impegnata anche con le mani a seguire i suoi sogni. Il dialogo che nasce tra i due sulla barca è un tentativo, in Wanda, di aprirsi a sublimi e letterari approdi, che imitano lo

stile appunto dei fumetti ma con candore assoluto: « Ci sono cose più grandi di noi » modula con intensità Wanda, e la risposta dello Sceicco è concretissima e romana, con quei bruschi « usi di maschera » che sono i risvolti più tipici della recitazione di Sordi: « Ma de che? ».

Non c'è legame possibile tra i due: la sequenza fluisce sottilmente sul rapporto di disagio, di inafferrabilità e di covante delusione, che si tesse sulla barca. Lo sceicco perde terreno; con crescente imbarazzo e serpeggiante noia si accorge di non poter far breccia nell'assorta concentrazione retorica di Wanda che impedisce a lui di balzare fuori dal suo personaggio di Sceicco bianco per ridiventare semplicemente un uomo, in versione pronunciatamente maschile. A questo punto, anzi, è proprio Wanda che, quasi in un'involontaria pena del contrappasso, costringe lui ad una specie di imprigionamento nell'alterazione, costringendolo a restare (ora che la natura, la situazione, il clima, favorirebbero un'apertura), nell'artefatta maschera di eroe di sogni cui non è concesso di incarnarsi, a pieno movimento, nella realtà.

Note

Louis Gasnier, il " re del film a episodi "

La rivista americana « Films in Review » che pubblica coscienziosamente all'inizio dell'anno la lista completa dei cambiamenti intervenuti nel corso dell'anno precedente nel piccolo mondo del cinema, ci fa sapere l'avvenuta morte, ed è già passato un anno, di Louis Gasnier. Chi ne ricorda anche solo il nome? Non è perciò motivo di sorpresa che la scomparsa, a 87 anni, nella miseria più crudele e nell'oblìo totale, di questo pioniere del cinema sia passata inosservata. Era molto tempo che non s'era più fatto il nome di Louis Gasnier. S'era sentito parlar di lui per l'ultima volta nel 1947, quando, già in strettezze, aveva accettato di fare la comparsa nel film di George Marshall The Perils of Pauline *(La storia di Pearl White) dedicato alla memoria della bionda diva del muto a cui Gasnier aveva fatto fare il giro del mondo: perché vi fu un tempo nel quale i film di questo regista francese appassionavano le folle e le attiravano irresistibilmente nel buio delle sale cinematografiche.*

Regista di teatro, Louis Gasnier era entrato, ai tempi eroici del cinema, al servizio della casa Pathé in qualità di aiuto del regista Lucien Nonguet. Promosso alla regia nel 1905, fu uno di quelli che diressero il celebre Max Linder, fra l'altro in una delle sue comiche più giustamente famose, La première sortie d'un collégien. *Qualche anno più tardi, avendo Charles Pathé installato una filiale americana a New Jersey, Louis Gasnier fu scelto per andare a dirigere dei film particolarmente destinati ai mercati dell'emisfero occidentale. Nel 1912-13, egli realizza nello studio di New Jersey numerosi film drammatici interpretati dalla seducente Pearl White, dall'attore americano Henry B. Walthall e dal « primo attor giovane » francese Léon Bary, stella di prima grandezza della casa Pathé, inviato di rinforzo negli Stati Uniti. La verità obbliga a riconoscere che gli affari della filiale americana di Pathé non erano proprio brillanti. Fu merito di Louis Gasnier di aver raddrizzato una situazione pericolante lanciandosi dal 1914 nella realizzazione di « serials », cioè di film a parecchi episodi ciascuno dei quali, presentato separatamente ogni settimana, attirava migliaia di spettatori verso i cinematografi che li proiettavano, mentre le imprese dei loro eroi, tradotte in romanzi d'appendice, apparivano contemporaneamente a puntate nelle pagine dei grandi quotidiani.*

Louis Gasnier non è l'inventore del « serial ». Questo merito, in effetti,

va a Louis Feuillade, l'adattatore cinematografico di Fantomas, *ma è Gasnier a diventarne il « re » incontestato. In seguito all'iniziativa di Feuillade, dei registi americani avevano tentato anche loro di giocare le proprie carte in questo nuovo genere ma, quale che sia il successo da loro incontrato, non poteva esservi paragone con l'infatuazione generale, universale che provocarono i film di Gasnier. Fin dai tempi in cui era a Parigi, egli aveva valutato i vantaggi d'una formula che costringeva in qualche modo gli spettatori a riprendere ogni settimana la strada per il loro cinematografo. Non solo ebbe l'intelligenza di ripigliare il procedimento ma lo perfezionò, riunendo nei suoi film gli elementi più adatti a sedurre un vasto pubblico appartenente a tutti gli strati sociali. Con Pearl White, di cui s'era di nuovo assicurato la collaborazione, realizzò poco a poco parecchi cicli dalle peripezie movimentate, dai colpi di scena spettacolari, dagli scioglimenti più sensazionali:* The Perils of Pauline *(1914),* The Exploits of Elaine (*I misteri di New York, 1915*), The New Exploits of Elaine *(1915) e* The Romance of Elaine *(1915). Lungo l'arco di questi episodi, alcuni dei quali erano creati dal regista durante le riprese, Pearl White impersonava l'intrepida Elaine Dodge, prototipo della ragazza americana sportiva e coraggiosa, forte di fronte alle avversità, degna da ogni punto di vista di conquistare un posto di rilievo nella mitologia primitiva del cinema. In Europa, fu soprattutto* The Exploits of Elaine, *giunto per primo sui nostri schermi, ad incontrare il maggior successo, e il suo titolo fu per lungo tempo considerato come il simbolo significativo del « serial ». Per tutti i suoi trecento metri, l'eroina sfuggiva alla morte che la insidiava sotto le forme più inaspettate; e gli spettatori trattenevano il respiro ...*

Dopo qualche altro film a episodi, il più popolare dei quali fu senza dubbio The Shielding Shadow *(1916), Louis Gasnier dovette rinunciare ad un genere che andava esaurendosi e dedicarsi alla realizzazione di film di dimensioni normali; anche nella confezione di questi egli fu un artigiano abile. Quando nacque il film sonoro, tornò in Francia per dirigervi, prima per la Paramount poi per altri produttori, film in lingua francese. Ebbe allora il merito di utilizzare per primo il talento così personale di Louis Jouvet nella versione cinematografica di* Topaze *(1933) di Marcel Pagnol. Una versione di* Fedora *(Fedora) di Victorien Sardou sarà nel 1934 la sua ultima regia* (1), *dopo la quale Loius Gasnier, ristabilitosi a Hollywood, vegeterà penosamente in impieghi subalterni. Triste fine di carriera per un uomo che aveva fatto accorrere il mondo intero! In questo primo anniversario della morte d'un pioniere crudelmente dimenticato, rivolgiamo un grato pensiero a Louis Gasnier in ricordo di* The Exploits of Elaine *e di* The Shielding Shadow.

CHARLES FORD

---

(1) In realtà, a quel che risulta consultando le fonti disponibili, Gasnier diresse in piena responsabilità di regista alcuni altri film, anche se certo di serie « B ». Si veda la filmografia qui pubblicata. (*N.d.R.*).

Filmografia di Louis Gasnier

1905 **LA PREMIÈRE SORTIE D'UN COLLEGIEN** — **r. :** Louis Gasnier - **int. :** Max Linder - **p. :** Pathé.

1906 **LE PENDU** — **r.:** Louis Gasnier - **int. :** Max Linder - **p. :** Pathé.

1907 **LES DEBUTS D'UN PATINEUR** — **r. :** Louis Gasnier - **int. :** Max Linder - **p. :** Pathé. (A questa comica si è ispirato Charlie Chaplin per **The Rink**).

1908 **RENCONTRE IMPREVUE** — **r. :** Louis Gasnier - **int. :** Max Linder - **p. :** Pathé.

TIREZ S'IL VOUS PLAIT — **r. :** Louis Gasnier - **int. :** Jules Berry - **p. :** Pathé.

1910 **MAX FAIT DU SKI** — **r. :** Louis Gasnier - **int. :** Max Linder - **p. :** Pathé. Qualche film ignoto a Barcellona.

MAX ET LE QUINQUINA o **MAX VICTIME DU QUINQUINA** — **r. :** Louis Gasnier - **int. :** Max Linder - **p. :** Pathé.

1914 **THE PERILS OF PAULINE** — **r. :** Louis Gasnier e Donald Mackenzie - **s. :** Charles W. Goddard e Craig Kennedy - **adatt. :** George B. Seitz - **f. :** Joseph Dubray - **int. :** Pearl White, Crane Wilbur, Walter MacGrail, George B. Seitz, Sam Katzman, Paul Panzer, Henry B. Walthall, Violet Woods, Sidney Blackmer, Harry Woods, Dan Courtney, Peter Barbier - **p. :** Pathé - Eclectic Film Co. (« serial » in 15 episodi).

1915 **THE EXPLOITS OF ELAINE (I misteri di New York) - THE NEW EXPLOITS OF ELAINE - THE ROMANCE OF ELAINE** — **r. :** Louis Gasnier e George B. Seitz - **s. :** Arthur B. Reeve e Charles W. Goddard - **adatt. :** Charles W. Goddard - **f. :** Joseph Dubray - **int. :** Pearl White, Arnold Daly, Sheldon Lewis, Creighton Hale, Warner Oland, Lionel Barrymore, George B. Seitz - **p. :** Star Co. - Pathé Frères. (« serial » in tre parti per complessivi 36 episodi).

1916 **THE SHIELDING SHADOW (Ravengar)** — **r. :** Louis Gasnier - **f. :** Joseph Dubray - **int. :** Grace Darmond, Léon Bary, Harry Price - **p. :** Pathé Exchange - Astra Film. (« serial » in 15 episodi).

1917 **THE MYSTERY OF THE DOUBLE CROSS** — **r. :** Louis Gasnier - **f. :** Joseph Dubray - **int. :** Mollie King, Léon Bary - **p. :** Pathé Exchange Inc. - Astra Film. (« serial » in 15 episodi).

1917-18 **THE SEVEN PEARLS** — **r. :** Louis Gasnier - **s. :** Charles W. Goddard **f. :** Joseph Dubray - **int. :** Mollie King, Léon Bary - **p. :** Pathé Exchange Inc. - Astra Film .(« serial » in 15 episodi).

1919 **THE CORSICAN BROTHERS** — **r. :** Louis Gasnier - **s. :** dal romanzo di Alexandre Dumas - **int. :** Dustin Farnum, Winifred Kingston.

1920 **THE THIRD EYE** — **r.:** Louis Gasnier e James W. Horne - **s.:** H. H. Van Loan - **int.:** Eileen Percy, Jack Mower, Warner Oland - **p.:** Pathé Exchange Inc. - Astra Film. (« serial » in 15 episodi).

KISMET — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dal racconto di Edward Knoblock - **int.:** Otis Skinner, Léon Bary - **p.:** Robertson-Cole Distributing Corp.

1921 **GOOD WOMEN** — **r.:** Louis Gasnier - **superv.:** C. Gardner Sullivan - **p.:** Robertson-Cole Co.

A WIFE'S AWAKENING — **r.:** Louis Gasnier - **superv.:** Jack Cunningham - **s.** e **sc.:** Joseph Dubray - **p.:** Robertson-Cole.

1922 **THE CALL OF HOME** — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** George Agnew Chamberlain - **sc.:** Eve Unsell - **p.:** R.-C Pictures Corp.

SILENT YEARS — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** Harriet T. Comstock - **p.:** R-C Pictures Corp.

THORNS AND ORANGE BLOSSOMS — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dal romanzo di Bertha M. Clay - **sc.:** Hope Loring - **mo.:** Eve Unsell - **p.:** Louis Gasnier per B.P. Schulberg - Preferred Pictures, Inc.

RICH MEN'S WIVES — **r.:** Louis Gasnier - **superv.:** B. P. Schulberg - **s.:** Frank Dazey e Agnes Christine Johnston - **int.:** Rosemary Theby - **p.:** Louis Gasnier per la Preferred Pictures, Inc.

THE HERO — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dalla commedia di Gilbert Emery - **sc.:** Eve Unsell - **int.:** Barbara La Marr, Gaston Glass, John Sainpolis, Doris Pawn, David Butler, Martha Mattox, Frankie Lee - **p.:** B. P. Schulberg per la Preferred Pictures.

1923 **POOR MEN'S WIVES** — **r.:** Louis Gasnier - **s.** e **sc.:** Frank Dazey e Agnes Christine Johnston - **int.:** Barbara La Marr, David Butler, Richard Tucker, Betty Francisco, ZaSu Pitts - **p.:** B. P. Schulberg per la Preferred Pictures.

DAUGHTERS OF THE RICH — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dal romanzo di Edgar Saltus - **sc.:** Olga Printzlau e Josephine Quirk - **p.:** B. P. Schulberg per la Preferred Pictures.

MOTHERS-IN-LAW — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** Frank Dazey e Agnes Christine Johnston - **sc.:** Olga Printzlau - **p.:** Louis Gasnier per B. P. Schulberg - Preferred Pictures.

MAYTIME — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dalla commedia di Rida Johnson Young - **sc.:** Olga Printzlau - **int.:** Clara Bow - **p.:** Preferred Pictures. (Di questo film è stato girato un « remake » sonoro nel 1937, regista Robert Z. Leonard).

1924 **POISONED PARADISE (Paradiso avvelenato)** — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dal romanzo di Robert W. Service - **sc.:** Waldemar Young - **int.:** Clara Bow, Kenneth Harlan - **p.:** Louis Gasnier per B. P. Schulberg.

WINE — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** William MacHarg - **sc.:** Philip Lonergan e Eve Unsell - **int.:** Clara Bow - **p.:** Universal Pictures.

1925 **THE BREATH OF SCANDAL** — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dal racconto di Edwin Balmer - **sc.:** Eve Unsell - **p.:** B. P. Schulberg per la Preferred Pictures.

THE PARASITE — **r.:** Louis Gasnier - **int.:** Madge Bellamy, Owen Moore.

1926 **PLEASURES OF THE RICH** — **r.:** Louis Gasnier - **superv.:** A. P. Younger - **s.:** dal racconto « The Wrong Coat » di Harold MacGrath - **sc.:** Leete Renick Brown - **mo.:** James C. McKay - **p.:** Tiffany Productions.

OUT OF THE STORM — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dal dramma « The Travis Coup » di Arthur Stringer - **sc.:** Lois Hutchinson e Leete Renick Brown - **mo.:** James C. McKay - **p.:** Tiffany Productions.

SIN CARGO — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** Leete Renick Brown - **sc.:** John F. Natteford - **mo.:** Harold Young - **int.:** Shirley Mason, Earle Metcalfe - **p.:** Tiffany Productions.

THAT MODEL FROM PARIS — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dal racconto « The Right to Live » di Gouverneur Morris - **sc.:** Frederica Sagor - **int.:** Marceline Day, Miss Du Pont, Bert Lytell - **p.:** Tiffany Productions.

LOST AT SEA — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dal racconto « The Mainspring » di Louis Joseph Vance - **sc.:** Esther Shulkin - **mo.:** James McKay - **p.:** Tiffany Productions.

1927 **BEAUTY SHOPPERS** — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** Travers Lane - **sc.:** John F. Natteford - **p.:** Tiffany Productions.

1928 **STREETS OF SHANGHAI** — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dal racconto di John F. Natteford - **mo.:** Martin G. Cohn - **p.:** Tiffany-Stahl.

FASHION MADNESS — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** Victoria Moore - **sc.:** Olga Printzlau - **int.:** Claire Windsor - **p.:** Harry Cohn per la Columbia Pictures.

1929 **DARKENED ROOMS** — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dal romanzo di Philip Gibbs - **sc.** e **dial.:** Patrick Kearney e Melville Baker - **int.:** Evelyn Brent, Neil Hamilton - **p.:** Paramount - Famous Lasky Corp.

1930 **SLIGHTLY SCARLET** — **r.:** Louis Gasnier e Edwin H. Knopf - **s.:** Percy Heath - **sc.:** Howard Estabrook e Joseph L. Mankiewicz - **int.:** Clive Brook, Evelyn Brent - **p.:** Paramount - Famous Lasky Corp.

SHADOW OF THE LAW — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** Max Marcin, dal romanzo « The Quarry » di John A. Moroso - **sc.:** John Farrow - **mo.:** Bob Bassler - **int.:** William Powell, Natalie Moorehead, Marian Schilling, Paul Hurst, Regis Toomey - **p.:** Paramount Publix Corp.

THE VIRTUOUS SIN — **r.:** Louis Gasnier e George Cukor - **s.:** dal racconto « A Tabornok » di Lajos Zilahy - **sc.:** Martin Brown e Louise Long - **int.:** Walter Huston, Kay Francis, Kenneth McKenna, Jobyna Howland, Paul Cavanagh, Eric Kalhurst, Oscar Apfel, Gordon McLeon, Victor Potel - **p.:** Paramount Publix Corp.

1931 **THE LAWYER'S SECRET** — **r.:** Louis Gasnier e Max Marcin - **s.:** dal racconto di James Hilary Finn - **sc.:** Lloyd Corrigan e Max Marcin - **int.:** Clive Brook, Jean Arthur, Charles Rogers - **p.:** Paramount Publix Corp.

SILENCE — **r.:** Louis Gasnier e Max Marcin - **s.:** dal dramma di Max Marcin - **int.:** Clive Brook, Marjorie Rambeau - **p.:** Paramount Publix Corp.

1932 **THE STRANGE CASE OF CLARA DEANE (Il delitto di Clara Deane)** — **r.:** Louis Gasnier e Max Marcin - **s.:** dal dramma di Arthur M. Brilant - **sc.:** Max Marcin - **int.:** Wynne Gibson, Frances Dee, Pat O'Brien - **p.:** Paramount Publix Corp.

FORGOTTEN COMMANDMENTS — **r.:** Louis Gasnier e William Schorr - **s.:** James Bernard Fagan e Agnes Brand Leahy - **int.:** Sari Maritza, Gene Raymond - **p.:** Paramount Publix Corp. (Nel film sono inseriti alcuni episodi di **The Ten Commandments,** I dieci comandamenti, di Cecil B. DeMille, 1923).

1933 **GAMBLING SHIP** — **r.:** Louis Gasnier e Max Marcin - **s.:** Peter Ruric - **sc.:** Max Marcin e Seton I. Miller - **adatt.:** Claude Bynion - **f.:** Charles Lang - **int.:** Cary Grant, Benita Hume, Roscoe Karns, Glenda Farrell, Jack LaRue, Arthur Vinton, Charles Williams, Edwin Maxwell, Harry Shutan, Frank Moran, Spencer Charters, Otto Wright, Evelyn Selbie, Kate Campbell, Edward Gargan, Jack Grey, William Welsh, Sid Saylor, Hooper Atchley, Larry Alexander, Louis Natheaux, Gum Chung - **p.:** Paramount.

TOPAZE — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dalla commedia di Marcel Pagnol - **sc.:** Louis Gasnier e Marcel Pagnol - **int.:** Louis Jouvet, Jacqueline Delubac, Edwige Feuillère - **p.:** Marcel Pagnol (in Francia).

IRIS PERDUE ET RETROUVÉE — **r.:** Louis Gasnier - **int.:** Pierre Blanchar, Edith Méra, Raymond Allain. (in Francia).

1934 **FEDORA (Fedora)** — **r.:** Louis Gasnier - **s.:** dal dramma di Victorien Sardou - **sc.:** Léopold Marchand - **int.:** Marie Bell, Ernest Ferny - **d.:** Enic. (in Francia).

1935 **THE LAST OUTPOST (L'avamposto)** — **r.:** Louis Gasnier e Charles T. Barton - **s.:** F. Britten Austin - **sc.:** Philip MacDonald - **adatt.:** Frank Partos e Charles Brackett - **mo.:** Jack Dennis - **int.:** Cary Grant, Gertrude Michaels, Claude Rains - **p.:** Adolph Zukor per la Paramount.

1937 **THE GOLD RACKET (Pericolo all'Ovest)** — **r.:** Louis Gasnier - **superv.:** Sam Kiege - **s.:** Howard Higgin - **sc.:** David S. Levy - **int.:** Conrad Nagel, Eleanor Hunt, Charles Delaney - **p.:** George A. Hirliman per la Grand National Films - **d.:** Generalcine.

BANK ALARM — **r.:** Louis Gasnier - **superv.:** Sam Kiege - **s.:** Cynthia e Laurence Meade - **sc.:** Griffin Jay e David S. Levy - **mo.:** Dan Milner - **superv. m.:** Abe Meyer - **int.:** Conrad Nagel, Eleanor Hunt - **p.:** George A. Hirliman per la Grand National Films.

1938 **LA INMACULADA** — **r.:** Louis Gasnier - **int.:** Fortunio Bonanova, Melissa Sierra - **p.:** United Artists. (in Messico).

1940 **MURDER ON THE YUKON** — **r.:** Louis Gasnier - **int.:** James Newill, Polly Ann Young.

1941 **STOLEN PARADISE** — **r.:** Louis Gasnier - **int.:** Leon Janney, Eleanor Hunt.

N. B. Roberto Chiti nella sua voce del « Filmlexicon » cita anche, senza fornire ulteriori dati, i film: **The Triflers** (1924); **The White Man** (1924); **The Boomerang** (1925); **Parisian Love** (1925); **Faint Perfume** (1925).

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Il ritrovamento di un documentario nazista

Nell'estate del 1944 i nazisti girarono un documentario di propaganda nel ghetto di Terezín, che doveva ingannare il mondo sul vero carattere di Terezín. Questo, ad una quarantina di chilometri da Praga, non era un campo di eliminazione, bensì un centro di raccolta e di smistamento degli ebrei, la stazione di partenza dei treni « della morte » che portavano i prigionieri ai campi di sterminio hitleriani dell'Est. Il film doveva servire ai nazisti come alibi, una sorta di schermo steso davanti al genocidio. La pellicola si intitolava Der Führer schenkt den Juden eine Stadt, *cioè « Il Führer ha costruito una città per gli ebrei », e fu proiettata durante la guerra nei cinematografi tedeschi. Un noto regista berlinese, Kurt Gerron, che si trovava prigioniero nel ghetto, fu costretto con la forza ad assumerne la regia.*

La pellicola, alla fine del conflitto, andò perduta. Nel maggio di quest'anno, un diplomato della Facoltà Cinematografica dell'Accademia di Musica di Praga scoperse nella soffitta d'una vecchia casa di Mšeno, un paese nei pressi di Mělník, ad una trentina di chilometri da Terezín, alcuni vecchi film e li trasmise al suo insegnante, Vladimír Kreissl. Il professor Kreissl, non appena ebbe visto una di queste pellicole e ascoltato il commento parlato, comprese di aver ritrovato il film nazista di propaganda su Terezín da lungo tempo perduto. Un ulteriore aiuto per l'identificazione fu costituito da una serie di immagini che mostravano il Maestro Karel Ančerl, attuale primo direttore dell'Orchestra Filarmonica Cecoslovacca, dirigere un concerto. La tappa successiva fu la proiezione della pellicola ai membri delle Comunità Israelitiche, ai dirigenti del Museo Statale Ebraico e dell'Associazione Combattenti Antifascisti nonché ad alcuni superstiti del ghetto Terezín. Prendendo come base la sceneggiatura del documentario, che è conosciuta, si è potuto accertare che quella ritrovata è la maggior parte del film originale, circa i tre quinti.

Esso mostra le botteghe degli artigiani — fabbri, calzolai, saldatori, falegnami, sarti e sarte —, ci porta in una cosiddetta « Altersheim » — casa per i vecchi — in un « Gemeinschaftsheim der Frauen » — centro comunale per le donne — che non sono mai esistiti, ai bagni centrali ed alla biblioteca. Durante una lezione impartita dal dottor Emil Utitz, un docente universitario, possiamo scorgere fra il pubblico i rabbini Leo Baeck, dott. Friediger e dott. Neuhaus; durante il concerto diretto da Karel Ančerl fra gli ascoltatori scorgiamo il compositore Hans Krása e lo scultore Rudolf Saedek. Siamo poi spettatori di una partita di calcio allo stadio fra due squadre del ghetto e infine una idillica scena mostra dei bambini che giocano sulla riva del fiume.

Particolarmente caratteristiche sono nel film le ingannevoli riprese nella fattoria delle SS, dove gli abitanti del ghetto erano obbligati a lavorare. Lo « speaker » commenta le immagini, che mostrano ragazze ebree ben vestite che lavorano la terra o che camminano ai margini, con queste parole: « I separati appezzamenti di terreno appartengono a varie famiglie, per le quali essi significano una simpatica aggiunta al loro nutrimento ». Il Maestro Karel Ančerl, che fu presente alla speciale « rappresentazione », non può trattenersi dal commentare: « Se una delle ragazze avesse osato di prendere una minima cosa,

come una piccola radice, se la sarebbe mangiata nel più grande segreto ». *A proposito del concerto che egli diresse, dice:* « *Voi avete visto me e gli altri professori d'orchestra vestiti in frak, ma non potevate accorgervi che ai piedi avevo degli zoccoli. Per nascondere ciò, piazzarono vasi di fiori tutto attorno al podio direttoriale. Non si fa nemmeno alcun riferimento al fatto che la sala era stata sgomberata apposta per il concerto: prima serviva da ospedale. Per sgomberarla, qualche centinaio di malati furono semplicemente gassati!* ». *Il signor František Fuchs, un altro antico abitante del ghetto ed ora vice presidente del Consiglio delle Comunità Israelitiche, che era costretto a lavorare nel reparto uffici del ghetto, aggiunge:* « *Per rendere libero uno spazio sufficiente per le riprese in interni, i nazisti inviarono cinquemila prigionieri di Terezín a morte nelle camere a gas* ». *Al film egli si è riferito molto opportunamente come al* « *documento di una falsificazione, un documento che mostra quanto lontano possano spingersi le menzogne* ».

Questo ingannevole film di propaganda nazista, un misto di un novanta per cento di menzogne e di un dieci per cento di mezze verità, sarà mostrato al pubblico, insieme a documenti illustranti la cruda verità ed in netto contrasto con le bugie dei nazisti.

RUDOLF ILTIS

I film

Becket

(*Becket e il suo re*)

R.: Peter Glenville - *s.*: dal dramma di Jean Anouilh - *sc.*: Edward Anhalt - *f.* (Panavision 70, Technicolor): Geoffrey Unsworth - *scg.*: Maurice Carter - *c.*: Margaret Furse e Phyllis Dalton - *m.*: Laurence Rosenthal - *mo.*: Anne Coates - *int.*: Richard Burton (Becket), Peter O'Toole (Henry II), Donald Wolfit (Vescovo Folliot), John Gielgud (re Luigi VII), Martita Hunt (Regina Matilda), Pamela Brown (Regina Eleanor), Sian Phillips (Gwendolen), Paolo Stoppa (Papa Alessandro III), Gino Cervi (Cardinal Zambelli), David Weston (Frate John), Percy Herbert (1° Barone), Niall McGinnis (2° Barone), Christopher Rhodes (3° Barone), Peter Jeffrey (4° Barone), Michael Miller (5° Barone), Peter Prowse (6° Barone), Felix Aylmer (Arcivescovo di Canterbury), John Phillips (Vescovo di Winchester), Frank Pettingell (Vescovo di York), Hamilton Dyce (Vescovo di Chichester), Inigo Jackson (Duca di Leicester), Paul Farrell (agricoltore), Rose Howlett (moglie dell'agricoltore), Linda Marlow (figlia dell'agricoltore), Gerald Lawson (vecchio contadino), Jennifer Hilary (figlia del contadino), Veronique Vendall (ragazza francese), Wilfred Lawson (vecchio soldato), Graham Stark (segretario del Papa), Edward Woodward (Clement), Tutte Lemkow (2° Corriere), Michael Anthony (3° Corriere), Patrick Newall (Corbeil), Victor Spinetti (sarto francese), Geoffrey Bayldon (Frate Philip), Riggs O'Hara (Principe Henry) - *p.*: Hal Wallis (*superv. p.*: Denis Holt) per la Paramount Film Service-Keep Films - *o.*: Gran Bretagna, 1964 - *d.*: Paramount.

Anche se le vicende di Thomas Becket, Arcivescovo di Canterbury verso la metà del secolo XII, hanno ispirato Eliot per l'« Assassinio nella Cattedrale » (magistralmente trascritto per lo schermo nel 1951 da George Hoellering) si possono facilmente ritrovare nella storia del consigliere, amico e compagno di avventure del re Enrico II d'Inghilterra, elementi propri delle vicende e dei caratteri cari all'Anouilh dei drammi ispirati da personaggi storici e delle « pièces noires ». Sono a lui congeniali i giuochi, spietati e complicati, di rapporti affettivi e sensuali nei quali rimane irretita, e vittima, una creatura innocente. Il tema della bontà, della purezza tentata e contaminata, gli è familiare. Sa comporre con sapienza figure spregevoli, viziose, arroganti, in contrapposizione a caratteri fermi, immacolati, come Giovanna d'Arco (« Jeanne ou l'Alouette »). Dalle sue concezioni traspare un intellettualismo romantico che muove verso il mondo classico, acquistando progressivamente in solennità, in una fatalità di sentimenti e di situazioni. Questo sforzo è particolarmente ravvisabile in « Becket o l'onore di Dio » dove non v'è personaggio o situazione

che non rientri nella sua particolare concezione drammatica.

Il compito di portare sulo schermo la *pièce* di Anouilh è stato assunto dall'inglese Peter Glenville, un distinto regista teatrale cui si devono anche le trasposizioni cinematografiche di *The Prisoner* (Il prigioniero) e di *Summer and Smoke* (Estate e fumo). Nella sua regìa, proba sotto molti rispetti, non sarebbe stato fuor di luogo far trasparire meglio l'anglicità della produzione (il film è stato realizzato dalla sezione britannica della Paramount) la quale risulta invece un po' troppo affine al consueto e cosmopolita film storico statunitense, anche se il dialogo tiene ferme le caratteristiche proprie del testo anouilhiano. Non si è troppo portati, infatti, a notare in questa opera i segni distintivi di una concezione che avrebbe potuto essere tipicamente « elisabettiana », anche per il concorso di attori britannici, e della costumista Margaret Furse, spesso collaboratrice di Laurence Olivier.

Ma v'è in più un chiaro squilibrio nella recitazione, dove il personaggio disegnato da Peter O'Toole (Enrico) prende senz'altro il sopravvento, con la sua interpretazione estrosa, un po' esibizionistica, sul vero protagonista, Richard Burton (Thomas), che riesce grigio e senza vibrazioni, statico di fronte alla mobilità dell'O'Toole. Il film si fa riconoscere e giudicare, insomma, più per il testo e la recitazione — pur con gli scompensi accennati — che per una regia di marchio energico e personale.

La situazione in cui viene a trovarsi Thomas Becket è altamente drammatica. Da compagno di bagordi del re, suo fedele servitore, a cancelliere del regno; da cancelliere a primate d'Inghilterra e Arcivescovo di Canterbury. È una nomina che l'astuto, sanguinario, nevrotico re — nel disegno che ne dà O'Toole — ha concepito per risolvere la tradizionale rivalità tra il suo paese e la Chiesa. A questo punto Thomas Becket compie la sua trasformazione. Da strumento nelle mani del re diventa antagonista. Acquista un onore, una personalità, una forza che non aveva: si oppone alle folli pretese di Enrico, non sfugge al contrasto, costi quel che costi, ed affronta anche la morte, per i nuovi ideali che ormai lo animano. L'antico personaggio succube e senza dignità ha perduto la pelle: il nuovo sa ricrearsi, scoprire le ragioni di una vocazione, intuire un disegno ultraterreno nel rinnovamento della propria vita.

Il contenuto di questo tessuto drammatico, i termini del dissidio tra i due ex amici, nel film rimangono. C'è soltanto, come si diceva, lo spostamento ottico da Thomas a Enrico, che il regista sembra subire, dietro all'iniziativa, e alle stesse possibilità, dell'attore Peter O'Toole, che accendono di toni le scene in cui appare, anche se dovrebbe essere Thomas a restare più in luce.

Del tutto spenta, invece, è la scena in cui incontriamo due attori italiani tra i più apprezzati: Gino Cervi e Paolo Stoppa, nei ruoli del Papa e del Cardinale Zambelli. È, questo, un passo in cui si dispiega con spirito particolarmente caustico l'atteggiamento critico del commediografo verso la Chiesa. La sequenza è troppo rapida, quanto staccata dal resto del film, le battute che vi trovano posto appaiono in un certo senso semplicistiche e quasi immotivate: e gli attori risultano come fuori posto, sembrando quasi ad essi imputabile la stonatura della sequenza, mentre si tratta in verità della impotenza della regìa a far loro assumere un significato più preciso.

MARIO VERDONE

Man's Favourite Sport ?

(Qual è lo sport preferito dall'uomo?)

R.: Howard Hawks - *s.*: dal racconto « The Girl Who Almost Got Away » di Pat Frank - *sc.*: John Fenton Murray e Steve McNeil - *f.* (Technicolor): Russell Harlan - *scg.*: Alexander Golitzen e Tambi Larsen - *m.*: Henry Mancini - *mo.*: Stuart Gilmore - *int.*: Rock Hudson (Roger Willoughby), Paula Prentiss (Abigail Page), Maria Perschy (Isolde « Easy » Mueller), John McGiver (William Cadwalader), Charlene Holt (Tex Connors), Roscoe Karns (Maggiore Phipps), James Westerfield (poliziotto), Norman Alden (John Aquila Urlante), Forrest Lewis (Skaggs), Regis Toomey (Bagley), Tyler McVey (impiegato accoglienza clienti), Kathie Browne (Marcia) - *p.*: Howard Hawks (*p. a.*: Paul Helmick) per la Gibraltar - Laurel - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Universal-International.

Una commedia alla Doris Day senza Doris Day: è una definizione che può aiutarci a capire come Howard Hawks continui, dopo *Hatari!*, a concedersi delle vacanze. Hawks non è regista molto prolifico ed ha dato alla storia del cinema alcune opere che resteranno sia nel dramma che nella commedia. Anche come produttore, non ha perso un colpo: si pensi a quel pregevole *The Thing from Another World* (La « cosa » da un altro mondo) di Christian Nyby, che fu uno dei primi buoni esempi di film di fantascienza. È dunque giustificata l'aspettativa per ogni nuovo film che il vecchio maestro ci sforna con parsimonia, ogni due o tre anni.

Se già *Hatari!* era solo un dignitoso racconto di caccia grossa senza impennate degne di nota, così *Man's Favourite Sport?* non rivela, per tre quarti almeno, una mano particolare che distingua Hawks da un Michael Gordon o da un Daniel Mann. Lo spunto è di per sé divertente e si inserisce sulla linea della vecchia « sophisticated »: l'esperto di pesca di un grande magazzino di articoli sportivi viene obbligato dal suo principale, per pubblicità alla ditta, a partecipare ad un torneo: senonché il famoso esperto, autore perfino di un libro sull'argomento, già divenuto un « best-seller », non sa pescare, non è mai andato a pesca in vita sua e tutto quello che sa gli viene dalle confidenze dei pescatori veri. Per evitare la « magra » a cui fatalmente andrà incontro, l'organizzatrice del torneo si offre di dargli qualche lezione. Naturalmente, il finto esperto, aiutato da una fortuna sfacciata, vincerà il torneo e sposerà la ragazza.

Tutto è risaputo e tutto è prevedibile, ma un grande artigiano sa sempre offrire uno spettacolo di intelligente divertimento; e così Hawks riesce in gran parte a far dimenticare l'ovvio in virtù di una serie di « gags » azzeccate (di cui è uno specialista: si ricordi *Monkey Business,* Il magnifico scherzo), come quella, esplosiva, di proiettare un inserto di vecchio film muto rigato e traballante con due treni che a velocità pazza si scontrano, ogni volta che i due protagonisti si baciano. Anche il colore è usato con gusto, senza piegarlo a inutili decorativismi.

Ma coloro che considerano, e giustamente, la commedia un genere difficile (si veda come in Italia si sia incapaci di farla se non condendola con elementi erotici o volgari, Monicelli eccettuato, s'intende) troveranno in *Man's Favourite Sport?* la rivelazione di un'attrice che pare tagliata per l'umorismo. Si tratta di Paula Prentiss, che in questi ultimi due anni ha percorso una veloce carriera ma che solo qui ha finalmente occasione di spiccare come merita. Un « tipo » più che bella, mobilissima nell'espressione, pungente e pepata nel porgere le bat-

tute, sfugge completamente al « cliché » della bella, stupida ragazza che Hollywood ha cercato di rinverdire negli ultimi anni con le varie Jayne Mansfield e peggio. La Prentiss è un'attrice, non cerca di essere solo decorativa, possiede un talento umoristico naturale: non è solo per una vaga somiglianza fisica che si può sperare in lei come in una nuova Jean Arthur.

ERNESTO G. LAURA

The Small World of Sammy Lee
(*Cinque ore violente a Soho*)

R., s. e *sc.*: Ken Hughes, dal suo originale televisivo « Sammy » - *f.*: Wolfgang Suschitzky - *scg.*: Seamus Flannery - *cor.*: Lili Berde - *m.*: Kenny Graham - *mo.*: Henry Richardson - *int.*: Anthony Newley (Sammy Lee), Julia Foster (Patsy), Robert Stephens (Gerry), Wilfrid Brambell (Harry), Warren Mitchell (Lou), Miriam Karlin (Milly), Kenneth J. Warren (Fred), Clive Colin Bowler (Johnny), Toni Palmer (Joan), Harry Locke (impresario), Al Mulock (Dealer), Cyril Shaps (Morrie), Roy Kinnear (Lucky Dave), Harry Baird (Buddy Shine), Alfred Burke (Big Eddie), June Cunningham (Rita) - *p.*: Frank Godwin per Ken Hughes - *o.*: Gran Bretagna, 1962 - *d.*: Rank.

Un motivo tradizionale del film gangster è quello del bravo ragazzo che si lascia trascinare al gioco, perde e si indebita oltre misura con dei biscazzieri i quali, quando il conto non viene saldato nei termini, si comportano in maniera piuttosto pesante se non addirittura mortale. L'innovazione del film di Hughes è che la vittima non è un « bravo ragazzo », ma un giovanottello al limite dell'illegalità, che vive facendo il presentatore in un equivoco « club » di spogliarello a Soho e non disdegna, quando è messo alle strette, di trattare anche affari non precisamente puliti. Così, fra Sammy Lee che ha ventiquattro ore per pagare i suoi debiti al poker e i sicari che gli stanno dietro e che alla fine lo massacreranno di pugni c'è una differenza, se così si può dire, quantitativa ma non qualitativa: appartengono allo stesso mondo. Siffatti regolamenti di conti fra gente della stessa risma tengono banco con qualche frequenza anche nella narrativa poliziesca, da quando l'« hard boiled novel », sulla scia di Hammett, ha conteso sempre più il campo al « mystery » vecchio stile di Agatha Christie o di S.S. Van Dine. Ma il romanzo « hard boiled », non a caso nato in America sulle colonne dei « pulp magazines » che non sono certo periodici per educande, ha finito per degenerare da quel, in fondo, sano realismo dei primi esempi per scadere con Spillane ed epigoni alla violenza fine a se stessa, al sadismo gratuito, alla semi-pornografia. È merito di Hughes aver ricaricato la materia d'una prospettiva morale, ponendosi al di dentro dei personaggi e non limitandosi solo a coglierne i riflessi esterni di azione, si da riuscire a trarne un quadro efficace e malinconico d'una malavita fuori da quel giusto ritmo umano che dà valore all'esistenza. Questo Sammy, ancor giovane, mediocre, che ha lasciato una famiglia piccolo-borghese dove avrebbe vissuto dignitosamente forse in cerca di avventura, si ritrova a ripetere tre volte al giorno sempre le stesse volgarità fra un numero e l'altro di spogliarello senza guadagnare molto, senza avere un nome, con un pubblico che lo tollera a stenso mentre attende impaziente che si apra il sipario sulle « attrazioni » erotiche. Lo squallore è la nota che più chiaramente emerge dall'impostazione data da Hughes al film, sia nella fotografia tenuta sempre a a toni crudi, senza abbellimenti, sia

nella recitazione, su corde sommesse senza strafare o dar nel drammatico a tutti i costi (eccellente, in questa direzione quasi intimista, pur nel genere, la prestazione di Anthony Newley), sia nella scelta stessa del materiale visivo. Benché il film si svolga pressocché per intero in un « Club », non vengono mostrati i numeri di « strip-tease » se non in brevi scorci necessari alla comprensione della vicenda; il regista infatti non cerca pretesti spettacolari e soprattutto non vuol perdere l'accento critico. Così, l'occhio si appunta soprattutto sul pubblico e sul presentatore, i due termini complementari dell'ambiente che dànno come risultante lo squallore indicato: quasi nessun giovane, vecchi dallo sguardo porcino, uomini che cercano a poco prezzo una presunta avventura. E ancora, le spogliarelliste: donne che, trattandosi di un modesto « club » di quart'ordine, non avranno mai un avvenire « artistico » e spesso sono già incattivite dalla vita e disprezzano il loro pubblico. Ma anche nel campo dei gangsters veri e propri c'è qualche novità: dei due sicari, uno è il solito trito carattere del giovanetto inibito che ammazza per sfogare i complessi e quindi si accende, nell'operazione, di un particolare piacere, ma l'altro, già anziano, è anch'egli un fallito, certo di finire prima o poi in carcere o impiccato, incapace di odiare le vittime, con le quali si comporta, in definitiva, con una sorta di scrupolo « professionale »: fa il suo « dovere » e non un pollice di più; e se può, come accade con Sammy Lee, aiuta la vittima.

I pregi di *The Small World of Sammy Lee* consistono dunque in un rinnovamento dell'« hard boiled » nella direzione di un approfondimento psicologico che cerca ancora, dietro la retorica della « pistola facile », l'uomo con i suoi problemi e soprattutto con la sua coscienza. Infatti, Sammy è, sì, un debole, un potenziale delinquente (e difatti, per pagare il debito, si mette perfino a smerciare stupefacenti), ma non sfugge al primo dei regolamenti di conti, quello con se stesso, e il film, da questo punto di vista, più che la cronaca incisiva delle ventiquattrore di affannosa ricerca del denaro, è il diario interiore di quest'uomo che è costretto dai fatti a guardare un po' dentro se stesso, a confrontarsi con gli altri, ad assumersi piena la responsabilità di quello che è. L'incontro col fratello, che fa il droghiere, ha ha famiglia e vive tranquillo, si risolve in un nuovo falimento, non tanto perché il fratello non può dargli il denaro necessario quanto perché dimostra, sotto una vernice di affabilità, un sostanziale egoismo. Positivo sembra possa divenire, invece, l'incontro con una cameriera di provincia che egli mesi addietro ha sedotto e che, respinta dal suo ambiente, è venuta a Londra per fare qualcosa nel varietà. Di fronte a lei Sammy si scuote dalla apatia e lotta per difenderla dalla corruzione e giunge a voler andare via con lei, fuori da Soho; ma, come Pépé le Moko nel finale del film di Duvivier, la vede partire senza poterla raggiungere, perché ha i sicari al fianco.

Ken Hughes ci ha dato finora non molti film, ma tutti legati in varia misura al mondo gangsteristico. In quasi tutti ha cercato di uscire dalla convenzione, magari con una trovata intellettuale come quella di *Joe Macbeth* (La legione dell'inferno), dove faceva vivere ai suoi personaggi la tragedia eterna di Shakespeare. *The Small World of Sammy Lee,* come altre sue pellicole in passato, è tratto da un originale televisivo, questa volta suo, e di questo serba la stringatezza

esemplare, la struttura narrativa semplificata (pochi personaggi in pochi ambienti), la predilezione per i piani ravvicinati. Inoltre, Hughes sa far dimenticare la presenza di attori conferendo a tutti una impronta di semplicità abbastanza rara e ben amalgamandoli con l'ambiente fisico fino a sembrare attori presi dalla strada. Anthony Newley, per esempio, è sembrato, per questa sua spontaneità, un esordiente, mentre ha fatto almeno una trentina di film, spesso come protagonista. Le scene all'aperto, poi, sembrano a volte girate con la macchina nascosta. Peccato che Hughes serbi ancora, in questo caldo interesse umano ad un mondo « duro », una visione pessimistica, sostanzialmente vecchia, pari a quella del cinema verista francese fra le sue guerre (non a caso si è qui richiamato Duvivier): il dramma di coscienza di Sammy non giunge a quello « spessore » morale che genera la rivolta e il mutamento, e sia Sammy che gli altri sono presentati come « dannati » per sempre, senza speranza. Meglio il pessimismo che la retorica, naturalmente, o l'assenza di problematica; ma crediamo che se Hughes guarderà meglio dentro i suoi personaggi potrà trarne degli sviluppi ancora più nuovi e validi.

ERNESTO G. LAURA

I documentari

Maturità del film industriale italiano

Rispetto all'edizione dello scorso anno, tenutasi a Salerno, la V^a Rassegna Nazionale del Film Industriale, ospite, secondo il criterio di rotazione, di Bologna, ha indicato la raggiunta maturità di questo specialissimo genere cinematografico. Se ancor ieri eravamo al tentativo sperimentale e spesso ancora al cineamatorismo sia pure di buon livello, a Bologna la media delle opere s'è dimostrata in grado di stabilire un ponte di comunicazione fra la civiltà delle macchine, da un lato, e il grande pubblico, dall'altro. Non sono mancati, anche stavolta, i nomi illustri, come quello di Alessandro Blasetti, collaboratore (probabilmente in veste di supervisore) di *Io bevo, tu bevi* di Sandro Giusti; ma la garanzia qualitativa è data soprattutto dal preciso impegno di alcuni buoni documentaristi in un genere che richiede per uscire dal generico e dall'anonimo una calda partecipazione alla fase di industrializzazione che attraversa il mondo sin nelle sue zone più arretrate. Giannarelli e Nelli, Luisi, Vento, Mida, Ferrara, Marsili, Tosi sono alcuni dei primi nomi che vengono nella penna, di autori che hanno mantenuto la loro fisionomia personale anche realizzando opere su commissione, e con ciò portandole al piano che giustifica l'interesse superiore agli anni passati con cui la Rassegna è stata seguita. La presenza fisica di Rossellini e di Lattuada nonché del mondo produttivo — Monaco, Lombardo, Ergas, Cristaldi — ha assicurato un clima nuovo attorno alla manifestazione.

I cinque documentari primi in classifica — come è noto la Rassegna non ha un « gran premio » ma vede premiati in pratica alla pari i primi cinque classificati — hanno tutti in comune il merito di poter interessare lo spettatore comune pur tenendosi al metro di una rigorosa illustrazione scientifica. Le doti spettacolari di *Biografia di un aereo* prodotto e diretto da Ansano Giannarelli e Piero Nelli sono già rivelate dalla sequenza d'apertura, che ci fa partecipi delle spericolate evoluzioni della famosa « squadriglia acrobatica » dell'aviazione italiana con una serie di riprese di bel taglio cinematografico. Il documentario, di venticinque minuti, descrive infatti la nascita del G. 91 della Fiat dal primo progetto tracciato sulla carta al suo collaudo in cielo, alternando l'esposizione chiara e persuasiva del processo di costruzione con riprese della citata « squadriglia acrobatica », prima, e poi di una allucinante eser-

citazione aerea « a fuoco » con bombardamento al napalm. La mano di Nelli mi sembra d'aver ravvisato nell'impasto di questa materia col ritratto della vecchia Torino, città che, benché al primo posto nell'industrializzazione, ha ancora il sapore del « buon tempo antico ». La fotografia in Technicolor è di Marcello Gatti. Questo primo premio costituisce obbiettivamente un riconoscimento a due registi impegnati come Giannarelli e Nelli che da due anni han deciso di dedicarsi in prevalenza al film industriale anche con un diretto impegno di produzione. Daniele G. Luisi, che già l'anno scorso si era mostrato ottimo narratore per immagini, racconta la creazione di una centrale elettronucleare sul Garigliano in *Una nuova fonte d'energia,* ampio lungometraggio (54 minuti) ben fotografato in Eastmancolor, che, come già nel '63 *Latina: dall'uranio all'energia elettrica* di Sabel e Trovatelli, riesce a raggiungere una « suspense » da fantascienza. Si veda in proposito la sequenza dell'interno del reattore, dove solo a pochi e in circostanze speciali è consentito di accedere, resa con ombre che scivolano lungo le pareti ed un martellante commento musicale elettronico di Ennio Morricone. Proprio riflettendo sulle caratteristiche spettacolari del film di Luisi, ritengo che l'Istituto Luce non farebbe male ad unirlo a qualche altro più breve del genere ed a tentarne la distribuzione come programma autosufficiente nelle pubbliche sale. L'uomo di oggi è bastevolmente interessato all'avventura della tecnica per gradire uno spettacolo che, con linguaggio adatto, gli parli di alcuni aspetti nostrani di tale avventura. Un'altra centrale, termoelettrica stavolta, è al centro del mediometraggio di Walter Locatelli — un ex-collaboratore di Olmi, a quanto mi dicono — e Giulio Mandelli *La centrale termoelettrica di La Spezia.* È la vecchia, sperimentata « équipe » della Edisonvolta ora passata senza mutar connotati all'ENEL. L'impronta lasciata da Olmi consiste soprattutto, a parte la efficacia cinematografica di ogni pellicola, nell'accento umano che vien dato alla descrizione dei processi meccanici, mettendo in risalto la partecipazione in ruolo di protagonisti dei lavoratori, laddove altri film del genere puntano l'occhio invece sul « mostro magnifico » d'acciaio o di cemento. I tre anni di lavoro occorsi per allestire la nuova centrale, capace di produrre fino a dodici miliardi di kwh all'anno, sono seguiti passo passo tenendosi fissi all'uomo, alla fatica, all'entusiasmo, al sacrificio della gente che ha saputo costruire. Il film è girato senza risparmio di mezzi, avvalendosi di tre operatori fra cui il bravo Caimi, ed utilizzando anche una « seconda troupe » guidata da Oliviero Sandrini. Sempre Locatelli, in *380.000 al di là del fiume,* mediometraggio ancora per l'ENEL, ha cercato addirittura di romanzare la sua materia, che era l'allestimento di una linea elettrica a 380.000 volt che attraversa il Po. Ha dunque imbastito una tenue vicenda con un maestro elementare (interpretato da Nino Battaglia) che viene assegnato a un paesino della Valle Padana tagliato fuori dal mondo e vede il « mondo » arrivare, con la sua più avanzata tecnologia, tramite i tecnici che lavorano alla linea. Molte sequenze sono di grande suggestione, ad esempio quella in cui tre operai procedono per necessità dell'impianto sui cavi a grande altezza con lo sprezzo del pericolo e la disinvolta eleganza di acrobati della morte d'un circo. Senonché questo richiamo al circo Locatelli lo sottolinea e risottolinea, perdendo in

forza drammatica. Tutto il contrappunto « narrativo » al puro documentario sembra eccessivo e forzato, guastando la purezza delle immagini.

Le dighe sono un tema molto cinematografico, se non altro per la componente spettacolare del loro allestimento, fra scenari sempre incantevoli. Ogni anno, esse, anche per l'interesse che vi portano le ditte costruttrici, sono presenti in buon numero alla rassegna del film industriale. Pure, raramente accade di essere soddisfatti. Utili documentari di informazione tecnica, questi film, che si somigliano un po' tutti, mancano in genere di approfondimento umano o si perdono nel generico folklore della illustrazione paesaggistica. Comunque, ho apprezzato per la pulizia del racconto e la dignità di realizzazione *Quota 2128 - La diga più grande d'Italia* di Diego Belloni, sulla costruzione a grande altezza della più grande diga in calcestruzzo finora esistente in Italia. Mediocri, invece, *Diga di Limmernboden* di Carlo Vandoni, *Diga dell'Alto Rabagao* di Mario Pignataro e *Dai minareti alle dighe* di Carlo Audisio, tutti in formato ridotto.

Il disegno industriale e *Ordine è spazio* possono apparentarsi per la comune eleganza del tratto, la civiltà del commento, la finezza della fotografia a colori (di Mario Bernardo nel primo caso, di Carlo Ventimiglia nel secondo) ed anche per un certo gusto preziosamente formalistico che costituisce un pericolo latente non sempre avvertito. Nel primo cortometraggio, Virgilio Tosi, servendosi d'un commento intelligente di Roberto Leydi, illustra le ragioni e le direzioni di marcia dell'« industrial design », prendendo soprattutto a spunto l'evoluzione della sagoma della macchina da cucire dagli inizi ad oggi; nel secondo, Aristide Bosio inquadra la « linea » Olivetti per mobili da ufficio, estremamente semplice, nella esigenza contemporanea dello spazio e del minor ingombro ed insieme nella predilezione per le linee più elementari, descrivendo infine il processo di fabbricazione. Di Tosi ricorderò anche *Fusione controllata dell'idrogeno,* interessante e chiara illustrazione, anche avvalendosi di speciali tecniche di ripresa, di un nuovo aspetto della ricerca nucleare in Italia.

Uomini e classi di Giovanni Vento e Massimo Mida, realizzato con la collaborazione dello scrittore Michele Prisco, è un mediometraggio assai vivace, per lo più basato su interviste dirette, in parte girato a 16 mm. e in parte a 35 e stampato col criterio vario dell'impaginazione d'un rotocalco: alcune sequenze in bianco e nero, altre a colori, altre ancora virate in colore unico, senza una ragione che non sia il puro gusto estetico dell'accostamento. Ma il film di Vento e Mida va apprezzato per motivi intrinseci, essendo il primo che affronta il tema della « job's evaluation », vale a dire della valutazione del lavoro secondo criteri scientifici che consente di dividere le difficoltà dei diversi tipi di lavori, e quindi le doti richieste per svolgerli, in varie classi, in rapporto alle quali si stabiliscono i compensi. È evidente che il sistema, elaborato per la prima volta decenni fa a Chicago e ora importato in Italia dalla Italsider, è abbastanza rivoluzionario da giustificare diffidenze e da suscitare problemi. Il film vuole spiegare in che consista il metodo e quali vantaggi offra: ma Vento e Mida hanno fatto qualcosa di più, ponendo il problema umano e dipanandolo in colloqui sempre interessanti con operai, tecnici, dirigenti, sindacalisti, sì da aggredire la materia da ogni lato con risultati di eccezionale penetra-

zione. Se i due registi si sono rivolti a Prisco per un intervento a livello ragionativo sul fenomeno, filtrato da una chiara coscienza civile, Giuseppe Ferrara si è avvalso della collaborazione di un altro scrittore, il siciliano Leonardo Sciascia, per il commento di *Gela antica e nuova,* un robusto affresco, a cui han posto mano ben cinque operatori, sulla profonda trasformazione d'una terra antica grazie al petrolio. Da un lato Ferrara illustra la costruzione del nuovo impianto petrolchimico, dall'altro si sofferma sulle caratteristiche della società siciliana che abita la zona e ne documenta le tradizioni, componendo un vivace ritratto d'un mondo che cambia, e ove si mescolano ancora il vecchio e il nuovo con sconcertanti confronti. (A Ferrara osserverei soltanto che è un po' facile e manichea la contrapposizione che egli fa, ancor più chiara nel cortometraggio *La Madonna di Gela* visto in altra occasione, fra mondo positivo della tecnica e mondo superato della religione, riducendo la religiosità solo a manifestazioni esteriori).

Giovanni Cecchinato ha confermato la sua versatilità con un gruppo di documentari sull'agricoltura, o meglio sulle applicazioni industriali dell'agricoltura, di grande chiarezza espositiva, di cui ricorderò *Difesa del pioppo* e *Gli insetti,* quest'ultimo spiritosamente integrato da disegni animati di Nino Pagot. (Cecchinato si è forse ricordato di alcuni eccellenti « shorts » di Disney girati durante la guerra con Paperino che spiegava ai contadini i metodi razionali di cultura o le norme igieniche da seguire). Di questo regista, fra i più seri del campo di cui si discorre, sottolineerò infine la ampiezza di interessi e di motivi tecnici, sociali, ambientali, di *Quattro volte Brindisi* che, come il mediometraggio su Gela di Ferrara, mette a confronto antica e nuova civiltà meridionale facendo perno stavolta sulla costruzione di uno stabilimento petrolchimico a Brindisi e avvalendosi come filo conduttore musicale d'una bella ballata di Sandro Tuminelli, « Li terri mei ». Emilio Marsili ha continuato il discorso del *Pianeta acciaio* in *Pianeta acciaio 2,* egualmente utilizzando un testo di Dino Buzzati; purtroppo la materia e lo stile sono troppo affini per non ingenerare un senso di stanchezza. Lucido e pertinente invece è l'altro suo documentario sul *Controllo della qualità della banda stagnata elettrolitica,* che ha fatto vincere ad Ubaldo Marelli il premio per la migliore fotografia.

Benché la Rassegna preveda ogni anno un riconoscimento al miglior film televisivo o adatto al mezzo televisivo, ogni anno son dolori. Girati al di fuori dei preventivi bloccati dei documentari normali — che sono economicamente condizionati a certe cifre determinate dall'importo dei premi di qualità ottenibili — i film industriali si muovono in genere in una dimensione di « lusso » sia come metraggio che come mezzi di ripresa. Anche quelli che vengono realizzati in formato ridotto, cercano col colore e con la lunghezza di darsi veste « sfarzosa ». È dunque da elogiare lo sforzo congiunto della Shell, produttore, di Filippo Paolone, « producer », e di Mauro Morassi, regista — un regista che col *Successo* è ormai arrivato all'affermazione anche nel cinema « maggiore » — per impiantare una « serie » veramente televisiva, non tanto per il formato 16 mm. e il bianco e nero quanto perché si vede che si è studiato bene il tipo di linguaggio richiesto dal video. Il ciclo non ha alcuna attinenza, almeno nei tre esempi visti a Bologna, con la società che l'ha commissionato, ma si propone di

svolgere opera educativa per un ammodernamento dei settori più arretrati del lavoro nel nostro Paese: l'agricoltura, nelle campagne, e la manodopera non qualificata, nelle città. Son film, in sostanza, di orientamento o di pre-orientamento professionale, che possono giungere attraverso il piccolo schermo a zone lontane e irraggiungibili del mondo agricolo o del sottoproletariato. La struttura di ogni film, di mezz'ora circa, è fissa: una serie di interviste dirette in principio, la descrizione dell'ambiente considerato e poi l'illustrazione didattica del problema scelto, con sussidio anche di diagrammi, tutti molto facili. Per uscire dal trito del solito film didattico ci si è rivolti ad un esperto sceneggiatore di film normali, Ottavio Jemma, ed il risultato è particolarmente apprezzabile. *Vivere significa scegliere,* forse il migliore dei tre, è dedicato ai ragazzi che, compiuti i quattordici anni e terminata la scuola d'obbligo, devono scegliere fra continuare gli studi e quali o inserirsi nel lavoro. Il telefilm spiega l'importanza della scelta, spinge il giovane spettatore anche a battersi per imporre eventualmente la sua scelta ed insieme gli spiega come orientarsi per compierla bene. *Lavorare da uomini,* per parte sua, illustra la necessità di una qualificazione professionale e offre senza parere una dolorosa immagine delle migliaia di disoccupati e sottoccupati ancora esistenti nell'Italia del « miracolo economico ». *La terra non invecchia* è un appello della ragione contro il progressivo spopolamento delle campagne; è possibile vivere e vivere bene sulla terra, ma a patto di rinnovarsi, di cambiare se occorre colture seguite da generazioni, di attrezzarsi con macchinari moderni. Come, in certi casi, lo sviluppo possa venire invece dal trasformare zone agricole in zone industriali è mostrato da Libero Bizzarri in *Un'isola si industrializza,* che descrive utilmente lo sviluppo in Sardegna secondo la politica di piano.

Questi che ho citato sono documentari che, in maggiore o minore misura, posseggono requisiti di spettacolarità e perciò si rivolgono al grande pubblico. Una larga parte però dei film industriali, quella che interessa poco il critico ma assolve ad una indubbia funzione, si rivolge solo agli specialisti, perché descrive senza fronzoli un procedimento meccanico o comunque tecnico o un ciclo di lavorazione o una catena di produzione. Fra questi, tuttavia, non si può non segnalare il pregio anche spettacolare di *Fiat 850 - Progettazione - Sperimentazione - Collaudo,* realizzato collettivamente dalla direzione stampa della grande industria torinese. L'ultimo modello di utilitaria nazionale è seguito minuziosamente dalla prima idea fino ad ogni tipo di collaudi, in Italia e all'estero, ma l'abilità artigianale degli autori riesce a superare la banalità informativa e a tenerci sempre desti nell'interesse, specie nelle riprese soggettive di collaudi a gran velocità su pista o nelle sequenze realizzate in lande lontane, al Polo come all'Equatore. La pellicola, perciò, è al limite del film pubblicitario, ma se ne distacca perché sa sempre tenersi ferma al dato informativo, senza « imbonimenti » inutili. I padri salesiani di Torino hanno ormai una tradizione in fatto di documentari didattici sull'arte tipografica: anche *Come nasce una matrice* di Giuseppe Lerda tiene fede ai precedenti con un'estrema chiarezza e lucidità didattica, fuori di ogni appiglio spettacolare, inchiodandosi all'aspetto del mondo tipografico da spiegare ai novizi. Buoni documentari di genere specificamente tecnico,

per specialisti, sono risultati anche *Prove su strada - Prove di laboratorio* (due documentari che in pratica sono due parti di uno stesso, diretti rispettivamente da Giuseppe Mariani e da Alfredo Angeli), sui collaudi dei pneumatici Pirelli, *Prefabbricazione di un ponte sull'Arno* di Gian Piero Calastro, *Lo stabilimento petrolchimico di Brindisi - Bacino di raccolta acque di fiume* di Bruno Vaghi, forse di eccessiva lunghezza dato il genere (quasi un'ora). Qualcosa di più cinematografico, pur nell'immutata utilità illustrativa, offrono dal canto loro *Commessa SIAC 82914* in cui Pompeo Grassi mostra come si fabbrica il coperchio della caldaia del reattore nucleare di una centrale atomica, e *Cassone 7 - operazione salpamento* di Dore Modesti, che spiega come si è fatta una sorta di operazione chirurgica ad un impianto industriale sottomarino guastato da una mareggiata; argomento interessante, e Modesti è un nome su cui contare; peccato che abbia dovuto ricorrere a schemini e al commento parlato quando sarebbe stata necessaria e cinematograficamente più producente una ripresa subacquea. Quanto ai cortometraggi di Marcantonio Bragadin per la Fiat, il mestiere del regista-producer non è molto aiutato dai testi mediocri messi in bocca allo « speaker », che è anche il difetto di *12"/14" - Oleodotto Pegli-Cremona* di Giampiero Viola.

Per concludere il bilancio della rassegna bolognese, resta da spendere una parola per quei gruppi industriali che non hanno ancora capito la differenza che passa fra film industriale, cioè di documentazione (anche se svolta in forma spettacolare, questo è un altro discorso) e film pubblicitario, specie se fatto con criteri vecchi. È il caso dei quattro cortometraggi dell'industria liquoristica e dei tre di quella armatoriale, fastidiosamente autoelogiativi, superficiali quando illustrano le tecniche di lavorazione o, nel caso di quelli sulle linee di navigazione, esteriormente turistici ma incapaci di creare un autentico legame di interesse fra lo spettatore e i paesi visitati. Per merito particolare di Gaspare Gozzi, che della Rassegna è l'ideatore e il solerte segretario, quest'anno si è organizzata una inedita, per il genere e utilissima retrospettiva, sempre affollata. Molte pellicole erano conosciute, ma le si era viste con l'occhio dello storico o del critico; in questa sede, le si è riguardate con quello dello specialista in film industriale, e l'insieme ha costituito un ottimo punto di riferimento: *Acciaio* di Ruttmann, da un soggetto di Pirandello, *Louisiana Story* di Flaherty, i documentari della scuola britannica di Grierson e Rotha, alcuni « preistorici » documentari italiani. Una seconda integrazione alla rassegna è venuta dal convegno sul « cinema e la civiltà industriale », che ha messo a confronto gente di cinema — hanno parlato registi e produttori — con esponenti della grande industria, sotto la presidenza di Giovanni Spadolini. È stato un faticoso dialogo, a cui non ha certo giovato la chiusa impostazione conservatrice del primo relatore, l'industriale Borasio, a cui hanno risposto fermamente, sia pure su piani diversi, il produttore Lombardo e chi scrive. Scopo del dialogo era, da parte del mondo del cinema, e al di là del settore del cinema industriale che offriva lo spunto, la ricerca di nuovi finanziamenti in tempi di pesante congiuntura economica. Ma le posizioni sembrano ancora troppo distanti per portare almeno per ora a qualche risultato, ed in ogni caso alcuni interventi farebbero seriamente temere per la libertà

creativa d'un futuro cinema italiano finanziato da certi settori. Ma questo sarebbe un altro discorso e porterebbe lontano. Resta solo da congratularsi, in materia di libertà, per quella che gli organizzatori continuano a consentire alle giurie, permettendo di svolgere un lavoro estraneo ad interessi di parte, come i nomi di alcuni premiati dimostra a sufficienza.

ERNESTO G. LAURA

Italiani come noi

Ormai siamo stanchi di film di questo genere, che fingono ogni volta di reinventare l'uovo di Colombo. Dispiace affermarlo proprio in occasione del lavoro di Pasquale Prunas, un regista che ha qualche precedente non privo di dignità, ma *Italiani come noi* arriva addirittura fuori tempo, cronologicamente, a polemizzare col miracolo economico, mentre siamo in tempi di « congiuntura ». Il film non si distingue per nulla, in realtà, dagli altri che, fingendo di stigmatizzare, si compiacciono delle brutture e del cattivo gusto che rappresentano, e non approfondiscono nulla, non credono in nulla, non hanno una ragione e un perché.

Il commento, scritto da Giancarlo Fusco e da Adriano Baracco, raccoglie i motti di spirito e di artificioso pietismo di destra, di sinistra, è generico e qualunquista (tipico il brano relativo alle elezioni e ai simboli di tutti i partiti), per di più è letto (da Stefano Sibaldi) con tono querulo e apparentemente spigliato.

Si tenga infine presente che molti brani del film non sono per nulla originali, ma dovuti a documentari dello stesso produttore e di vari registi, i quali non figurano neppure, in nessuna parte, nei titoli di testa: citiamo fra gli altri *Donne di Lucania* di Giovanni Vento, *Spettacolo di gala* di Lino Del Fra, *Dichiarazione d'amore* di Mario Gallo, *Divino amore* di Cecilia Mangini. Insomma, non si tratta proprio di una cosa seria, sotto nessun punto di vista. I film inchiesta hanno un loro significato e una loro giustificazione se condotti con un minimo di coordinamento morale: non possono essere — o continuare a essere — un pretesto per basso spettacolo e basse emozioni superficiali.

GIACOMO GAMBETTI

La giuria del V Rassegna Nazionale del Film Industriale — composta da Remo Volterra, presidente, Lidio Bozzini, Ernesto G. Laura, Romolo Marcellini, Dario Zanelli — ha assegnato i seguenti premi:

PRIMI PREMI ASSOLUTI: 1) *Biografia di un aereo* di Ansano Giannarelli e Piero Nelli; 2) *Una nuova fonte di energia* di Daniele G. Luisi; 3) *La centrale termoelettrica di La Spezia* di Walter Locatelli e Giulio Mandelli; 4) *Ordine è spazio* di Aristide Bosio; 5) *Uomini e classi* di Giovanni Vento e Massimo Mida.

MENZIONI PER I MIGLIORI FILM DI CATEGORIA: a) *Il disegno industriale* di Virgilio Tosi; b) *Biografia di un aereo*; c) *Quattro volte Brindisi* di Giovanni Cecchinato; d) *Ordine è spazio*; e) *Una nuova fonte di energia*; f) *Uomini e classi*; g) *Ergoterapia* di Davide Scioli.

Premi speciali: I) miglior film sulle attività industriali italiane all'estero: *Dai minareti alle dighe* di Carlo Audisio; 2) film che meglio si presta alla presentazione televisiva: *Vivere significa scegliere* di Mauro Morassi e Filippo Paolone (segnalando anche gli altri due film dello stesso ciclo e degli stessi autori); 3) miglior film sulle attività industriali al servizio dell'agricoltura: *Difesa del pioppo* di Giovanni Cecchinato.

Premi a disposizione della giuria: 1) Coppa ANICA per il miglior complesso di film presentati: Soc. Montecatini; 2) Coppa Ass. Commercianti Prov. Bologna: *Fiat 850 - Progettazione - Sperimentazione - Collaudo* della direzione stampa Fiat « efficace esempio di illustrazione delle caratteristiche di un nuovo prodotto, attraverso il cinema »; 3) Targa Microstampa per la miglior fotografia: Ubaldo Marelli per *Il controllo della qualità della banda stagnata elettrolitica.*

Film usciti a Roma dal 1°-IV al 31-V-1964

a cura di ROBERTO CHITI

Agguato sul grande fiume - v. *Die Flusspiraten vom Mississippi.*
Ammiraglio è uno strano pesce, L' - v. *The Incredible Mr. Limpet.*
Amore alla francese - v. *In the French Style.*
Animali, Gli - v. *Les animaux.*
Antologia sessuale - v. *Vacances portugaises - Les sourires de la destinée.*
Argonauti, Gli - v. *Jason and the Argonauts.*
Armi della vendetta, Le - v. *Hardi, Pardaillan!*
Ballo delle pistole, Il - v. *He Rides Tall.*
Bandiera sventola ancora, La - v. *Edge of Darkness* (riedizione).
Boia di Venezia, Il.
Carabina Williams - v. *Carbine Williams* (riedizione).
Caso del cavallo senza testa, Il - v. *The Horse without a Head.*
Cavalieri della Tavola Rotonda, I - v. *The Knights of the Round Table* (riedizione).
Cerimonia infernale - v. *The Ceremony.*
Chiamami Buana - v. *Call Me Bwana.*
Chi giace nella mia bara? - v. *Dead Image.*
Chirurgo opera, Il.
Chi vuol dormire nel mio letto? - v. *Mefiez-vous mesdames!*
5 ore violente a Soho - v. *The Small World of Sammy Lee.*
Città vietata, La - v. *Inshalla - Razzia on Bosporus.*
Controspionaggio - v. *Betrayed* (riedizione).
Cranio e il corvo, Il - v. *The Mind Benders.*
Cripta e l'incubo, La - v. *La maldicion de los Karlstein.*
Desideri d'estate.
Donne inquiete - v. *The Caretakers.*
Doppia vita di Dan Craig - v. *Night Must Fall.*
Dottore nei guai - v. *Doctor in Distress.*
Dottor Stranamore, Il - v. *Dr. Strangelove.*
Due capitani, I - Sentieri di guerra - v. *The Far Horizons* (riedizione).
Due minuti per decidere - v. *Me faire ça a moi...*
Europa: operazione strip-tease.
Fammi posto, tesoro - v. *Move over, Darling.*
Far West - v. *A Distant Trumpet.*
F.B.I. chiama Istambul.
Figli della violenza, I - v. *Los olvidados.*
Finché dura la tempesta - Beta Som.
Forte dei disperati, Il - v. *Fort de fou.*
Fossa dell'odio, La - v. *Hass Ohne Gnade.*
Fra' Manisco cerca guai.
Fratelli senza paura, I - v. *All the Brothers Are Valiant* (riedizione).
Frustata, La - v. *Blacklash* (riedizione).
Furia del West - v. *The Gun Hawk.*
Furore sulla città - v. *The Turning Point* (riedizione).
Gigli del campo, I - v. *Lilies of the Field.*
Giorni di furore.
Grande guerra, La.
Guerra dei mondi, La - v. *The War of the Worlds* (riedizione).
Gunpoint - La terra che scotta - v. *At Gunpoint!* (riedizione).
Implacabile Lemmy Jackson, L' - v. *Comme s'il en pleuvait - Tela de araña.*
Incubo di Janet Lind, L' - v. *Nightmare.*
Lacrima sul viso, Una.
Ladro del re, Il - v. *The King's Thief* (riedizione).
Letto rosa, Il - v. *Das Schwarzweissrote Himmelbett.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono state redatte da
Ernesto G. Laura

ANIMAUX, Les (Gli animali) — **r., s.** e **sc.:** Frédéric Rossif - **adatt.** e **comm.:** Madeleine Chapsal - **f.** (di raccordo): Georges Barsky - **m.:** Maurice Jarre - **mo.:** Suzanne Baron - **voci comm.:** Maria Pia Di Meo, Nando Gazzolo, Giuseppe Rinaldi (per l'ed. francese: Maurice Escande, Marcelle Ranson, Martine Sarcey, Jean-Marc Bory, Jean-Pierre Marielle) - **p.:** Nicole Stephane per la Tele-Hachette & Ancinex - **o.:** Francia, 1963 - **d.:** regionale [film di montaggio].

Vedere recensione di G. Gambetti nel n. 4-5, aprile-maggio 1964 (rubrica: I documentari).

BOIA DI VENEZIA, Il — **r.** : Luigi Capuano - **s.** : Ottavio Poggi - **sc.** : Arpad De Riso, L. Capuano - **f.** (Eastmancolor) : Alvaro Mancori - **m.** : Carlo Rustichelli - **scg.** e **c.** : Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.** : Antonietta Zita - **int.** : Lex Barker (Sandrigo), Guy Madison (Rodrigo Zeno), Alessandra Panaro (Leonora), Mario Petri (il boia), Alberto Farnese, Giulio Marchetti - **p.** : Ottavio Poggi per la Liber Film - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Euro.

BRASS BOTTLE, The (La più allegra avventura) — **r.** : Harry Keller - **s.** : F. Anstey - **sc.** : Oscar Brodney - **f.** : Clifford Stine - **m.** : Bernard Green - **scg.** : Alexander Golitzen - **eff. spec.** : Roswell Hoffman - **mo.** : Ted Kent - **cor.** : Hal Belfer - **int.** : Tony Randall (Harold Ventimore), Burl Ives (Fakrash el Aamash), Barbara Eden (Sylvia Kenton), Edward Andrews (Antony Kenton), Ann Doran (Martha Kenton), Kamala Devi (Tezra), Lulu Porter (danzatrice), Philip Ober (William Beevor), Parley Baer (Sam Wackerbarth), Richard Erdman (Seymour Jenks), Kathie Brown (Hazel Jenks) - **p.** : Robert Arthur per la R. Arthur Production - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : Universal.

CALL ME BWANA (Chiamami Buana) — **r.** : Gordon Douglas - **r. II° troupe** : Henry Geddes, Bluey Hill - **s.** e **sc.** : Nate Monaster, Johanna Harwood - **f.** (Eastmancolor) : Ted Moore - **f. II° troupe** : Skeets Kelly, John Coquillon - **m.** : Monty Norman - **scg.** : Syd Cain - **mo.** : Peter Hunt - **int.** : Bob Hope (Matt Merriwether), Anita Ekberg (Lüba), Edie Adams (Frederica Larsen), Lionel Jeffries (dott. Ezra Mungo), Percy Herbert (primo portatore), Paul Carpenter (col. Spencer), Orlando Martins (capo della tribù degli Ekele), Al Mulock (secondo portatore), Bari Johnson (Uta), Peter Dyneley (Williams), Mai Ling (Hyacinth), Mark Heath (Koba), Robert Nichols (maggiore americano) - **p.** : Albert R. Broccoli e Stanley Sopel per la Eon - **o.** : Gran Bretagna, 1962-63 - **d.** : Rank.

CARETAKERS, The (Donne inquiete) — **r.** : Hal Bartlett - **s.** : dal libro di Daniel Telfer - **ad.** : H. Bartlett, Jerry Paris - **sc.** : Henry F. Greenberg - **f.** : Lucien Ballard - **m.** : Elmer Bernstein - **scg.** : Rolland M. Brooks, Claudio Guzman - **mo.** : William B. Murphy - **int.** : Robert Stack (dott. Donovan McLeod), Polly Bergen (Lorna Melford), Joan Crawford (Lucretia Terry), Janis Paige (Marion), Diane McBain (Alison Horne), Van Williams (Dott. Larry Denning), Constance Ford (nurse Bracken), Sharon Hugueny (Connie), Herbert Marshall (dott. Juban Harrington), Ana St. Clair (Anna), Barbara Barrie (Edna), Robert Vaughn (Jim Melford), Susan Oliver (Cathy Clark), Ellen Corby (Irene) - **p.** : H. Bartlett e Jerry Paris per la H. Bartlett Prod. - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : Dear.

CEREMONY, The (Cerimonia infernale) — **r.** : Laurence Harvey - **s.** : dal romanzo « La Cérémonie » di Frédéric Grendel - **sc.** : Ben Barzman - **dial. aggiunti** : L. Harvey, Alan Falconer - **f.** : Oswald Morris, Antonio Macasoli - **m.** : Gerard Schürmann - **scg.** : Ramiro Gomez - **e. s.** : Manolo Vaquero, Arthur Reavis - **mo.** : Ralph Kemplen - **int.** : Laurence Harvey (Sean McKenna), Sarah Miles (Catherine), Robert Walker jr. (Dominic McKenna), John Ireland (direttore della prigione), Ross Martin (Le Coq), Lee Patterson (Nicky), Jack McGowran (Padre O'Brien), Murray Melvin (I° gendarme), Fernando Rey (Sanchez), Carlos Casaravilla (Ramades), Fernando Sanchez (Shaoush), José Nieto (ispettore), Noel Purcell (Finigan), Xan Dan Bolas (contadino arabo), Barta Barray (guardia della cella della morte), Edward St. John (guardia speciale), José Trinidad (autista polizia), José Guardiola (guardia al cancello), Pedro Vidal (altra guardia carceraria) - **p.** : Laurence Harvey per la Magla - **o.** : U.S.A.-Spagna, 1963 - **d.** : Dear.

Esordio ambizioso nella regia di un attore ambizioso, Laurence Harvey. L'idea era di prendere un romanzo fra il « suspense » ed il poliziesco — la storia d'un'evasione e dell'inseguimento dell'evaso, nel contesto dei preparativi per un'esecuzione capitale nella Spagna di oggi — e di dipanarne la matassa in modo che lo spettatore intelligente potesse scorgere qualcosa di più fra le righe. La filigrana simbolica si avverte soprattutto nei primi dieci minuti, quando appunto si descrive con qualche reminiscenza anche espres-

sionista la vigilia d'un'esecuzione. Poi, malgrado qualche preziosismo del dialogo ed una certa nobiltà di racconto, il film scende al normale livello della buona pellicola d'avventure. (E.G.L.)

CHIRURGO OPERA, Il — Programma composto da 7 documentari scientifici: 1) **Velario apico ascellare**; 2) **La paratomia esplorativa**; 3) **Artroplastica del ginocchio**; 4) **Amputazione della gamba**; 5) **Taglio cesareo**; 6) **Tiroidectomia**; 7) **Trapanazione del cranio** - girati negli anni 1941 e 1942 e nel 1946 nell'Istituto Rizzoli di Bologna e all'Ospedale Fatebenefratelli di Milano per conto della Cineteca Autonoma del Ministero dell'Educazione Nazionale - **r., s., sc., f.** e **mo.**: Francesco Pasinetti e Piero Lamperti - **m.**: Mario Migliardi e Alessandro Derevitsky - **p.**: Cinecultura - **o.**: Italia - **d.**: regionale.

COMME S'IL EN PLEUVAIT - TELA DE ARAÑA (L'implacabile Lemmy Jackson) — **r.**: José Luis Monter - **s.** e **sc.**: Niels W. Larsen - **ad.**: Gilles M. Dumoulin - **f.**: Michel Kelber - **m.**: Isidro B. Maiztegui - **scg.**: Teddy Villalba - **mo.**: Rosa Salgado - **int.**: Eddie Constantine (Lemmy Jackson), Sylvia Solar (Esperanza), Elisa Montes, José Nieto, Carlota Bilbao, Maria Silva, Henri Cogan, Jacinto San Emeterio, Maria Sylva, Maria Rey - **p.**: Les Films Jacques Roitfeld / Hispamer Films - **o.**: Francia-Spagna, 1963 - **d.**: regionale.

CRACKSMAN, The (Non rompete i chiavistelli) — **r.**: Peter Graham Scott - **s.**: Lew Schwarz - **sc.**: L. Schwarz, Charlie Drake - **dialoghi aggiunti**: Mike Watts - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Harry Waxman - **m.**: Ron Goodwin - **scg.**: Tony Masters - **mo.**: Richard Best - **int.**: Charlie Drake (Ernest Wright), George Sanders (il «Professore»), Dennis Price (Grantley), Nyree Dawn Porter (Muriel), Eddie Byrne (Domino), Finlay Currie (Feathers), Percy Herbert (Nosher), Geoffrey Keen (il magistrato), George A. Cooper (Fred), Christopher Rhodes (King), Patrick Cargill (guida del museo), Norman Bird (policeman) - **p.**: W. A. Whittaker per la A.B.P.C. - **o.**: Gran Bretagna, 1963 - **d.**: regionale.

CUANDO " VIVA VILLA " ES LA MUERTE (Il trionfo di Pancho Villa) — **r., s.** e **sc.**: Ismael Rodriguez - **f.** (Eastmancolor): Rosalio Solano - **m.**: Raul Lavista - **int.**: Pedro Armendariz (Pancho Villa), Maria Elena Marques, Carlos Lopez Moctezuma - **p.**: Ismael Rodriguez per la Pelicula Mejicana - **o.**: Messico, 1958 - **d.**: regionale.

DEAD IMAGE (Chi giace nella mia bara?) — **r.**: Paul Henreid.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati nel n. 4-5, aprile-maggio 1964.

DENGEKI DAIYAMONDO (Notti roventi a Tokyo) — **r.**: Masuichi Lizuka - **int.**: Dany Huma, Sim Terror, Maria West - **f.** (Toeiscope) - **p.**: Toei - **o.**: Giappone, 1961 - **d.**: regionale.

DESIDERI D'ESTATE — **r.**: Silvio Amadio - **s.** e **sc.**: Silvio Amadio, Carlo Romano - **f.** (Eastmancolor): Franco Villa - **m.**: Gino Peguri - **int.**: Gabriele Ferzetti, Sandro Cini, Rosemarie Dexter, Kareen Melchior, Massimo Bosi, Sergio Leonardi, Jodyne Remond, Angela Angelucci, Massimo Bernardi, Gabriella Fioravanti, Cristina Kustermann, Walter Bartoletti, Sergio Corvi - **p.**: Vulci Film - **o.**: Italia, 1963 - **d.**: regionale.

DISTANT TRUMPET, A (Far West) — **r.**: Raoul Walsh.

Vedere recensione di Tullio Kerich e dati nel n. 4-5, aprile-maggio 1964.

DOCTOR IN DISTRESS (Dottore nei guai) - **r.**: Ralph Thomas - **s.** e **sc.**: Nicholas Phipps, Ronald Scott Thorn, sui personaggi creati da Richard Gordon - **f.** (Eastmancolor): Ernest Steward - **m.**: Norrie Paramor - **scg.**: Alex Vetchinsky - **mo.**: Alfred Roome - **int.**: Dirk Bogarde (Simon Sparrow), James Robertson Justice (sir Lancelot Spratt), Samantha Eggar (Delia), Barbara Murray (Iris), Mylène De-

mongeot (Sonja), Donald Houston (magg. francese), Jessie Evans (signora Parry), Ann Lynn (signora Whittaker), Leo McKern (Heilbronn), Rodney Cardiff (dott. Stewart), Dennis Price (Blacker), Fenella Fielding (passeggera), Jill Adams (Geneviève), Paul Whitsun Jones (Grimes), Michael Flanders (Bradby), Madge Ryan (signora Clapper), Frank Finlay (Corsetier), Amanda Barrie (Rona), Margot Boyd (Lady Willoughby), Bill Kerr (marinaio australiano), Reginald Beckwith (Mayer), Ronnie Stevens (direttore Hotel), Joanette Landis (ragazza del marinaio), Michael Goldie (istruttore), Joe Robinson (amico di Sonja), Peter Butterworth (conduttore ambulanza) - **p.:** Betty E. Box per la Rank - Betty E. Box / Ralph Thomas Production - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Rank.

DR. STRANGELOVE: OR, HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (Il dottor Stranamore ovvero: **Come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba).** — **r.:** Stanley Kubrick.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel n. 4-5, aprile-maggio 1964.

EUROPA: OPERAZIONE STRIP-TEASE — **r., s.** e **sc.:** Renzo Russo - **f.** (Eastmancolor): Mario Cimini - **m.:** Armando Sciascia - **scg.:** Leo Flores - **mo.:** Jolanda Adamo - **int.:** Gianni Agus, Elio Crovetto, Betty Caviar, Bror, Marino, Fabrizio Ferretti, Brasilia Show, Cherry Liberty, Fleur De Pecher, Les Jits, Roxane, Le Ballet de Naturistes, The Gingers Girls, The Cupidon's Babies, Christine France, Anna Maestri, Le Ballet de l'Eve de Paris, Nadia Rock, Cristel Kay, Mimi, Jacqueline Perrier, Jack e Barbara, Natassa, Brunetto, Eva Black, Lady Flam, Marisa Mastropasqua - **p.:** Aries Cinematografica - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Atlantisfilm.

F.B.I. CHIAMA ISTAMBUL — **r.** e **s.:** Emimmo Salvi - **sc.:** E. Salvi, Sergio Tocci, Benito Ilforte - **f.:** Mario Parapetti - **m.:** Marcello Giombini - **scg.:** Giuseppe Ranieri, Gabriele Grisanti - **mo.:** Enzo Alfonsi - **int.:** Ken Clark (Robert Liston), Bella Cortez (Manuela), Carol Brown (Laura Basento), Lilly Zander (Lola), Mike Moore (dott. Arkoff), Nat Foster (Vittorio Basento), Louis Loon (figlio dei Basento), Michel Thorpe (tenente FBI), Fred Tine (Richard), Renato Terra (poliziotto), Ivy Holzer, Rick Rolando, Anthony Stoppa, Jack Garrago, Gysko Crabb, Strato Vafia, Tamer Baldji, Leo Coleman, Feridun Colgecen, Cesar Trinca, Albert Conversi - **p.:** Decio Salvi e Alexander Nunnari per la Aussicht - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** regionale.

FINCHÈ DURA LA TEMPESTA - BETA SOM — **r.:** Charles Frend e Bruno Vailati - **s.:** Pino Belli - **sc.:** P. Belli, Alberto Ca' Zorzi, Augusto Frassineti, B. Vailati - **f.:** Gabor Pogany - **m.:** Roberto Nicolosi - **scg.:** Giorgio Giovannini - **c.:** Giorgio Desideri - **mo.:** Giancarlo Cappelli - **int.:** James Mason (comand. Blayne), Lilli Palmer (dott. Lygia De Silva), Gabriele Ferzetti (comand. Leonardi), Alberto Lupo (Magrì), Valeria Fabrizi (Susanne), Renato De Carmine (Ghedini), Daniele Vargas (Brauzzi), Andrea Checchi (Micheluzzi), Geoffrey Keen (Hodges), Andrew Keir (O'Brien), Gabriele Tinti, Davide Montemurri, Jeremy Burnham, Gaia Germani, Mimmo Poli, Paul Müller, Luigi Visconti [Fanfulla] - **p.:** Bruno Vailati per la Galatea-Panorama - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** Warner Bros.

FLIGHT FROM ASHIYA (I tre da Ashiya) — **r.:** Michael Anderson - **s.:** dal romanzo di Elliott Arnold - **sc.:** E. Arnold, Waldo Salt - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Joe MacDonald, Burnett Guffey - **m.:** Frank Cordell - **scg.:** Eugene Lourie e Tom Shimogawara - **mo.:** Gordon Pilkington - **int.:** Yul Brynner (serg. Mike Takashima), Richard Widmark (col. Glenn Stevenson), George Chakiris (ten. John Gregg), Suzy Parker (Lucille Carroll), Shirley Knight (Caroline Gordon), Danièle Gaubert (Leila), Eiko Taki (Tomiko), Joe de Reda (serg. Randy Smith), E. S. Ince (capit. Walter Mound), Mitsuhiro Sugiyama (Boy Charlie), Andrew Hughes (dott. Horton) - **p.:** Harold Hecht per la H. Hecht Films / Daiei Motion Picture Company - **o.:** U.S.A.-Giappone, 1964 - **d.:** Dear.

FLUSSPIRATEN VOM MISSISSIPPI, Die (Agguato sul grande fiume) — **r.:** Jürgen Roland - **s.:** da un romanzo di Friedrich Gerstäcker - **sc.:** W. P. Zibaso -

f. (Cinemascope, Eastmancolor) : Rolf Kästl - **m. :** Willi Matthes - **scg. :** Johannes Ott e Hans Berthel - **mo. :** Herbert Taschner - **int. :** Brad Harris (l'aiuto sceriffo), Hansjörg Felmy (lo sceriffo), Horst Frank, Sabine Sinjen, Dorothee Parker, Karl Lieffen, Tony Kendall, Barbara Simon, Paolo Solvay, Jeanette Batty, Sonja Serin - **p. :** Rapid / Gianni Fuchs / Société Nouvelle - **o. :** Germania Occ.-Italia-Francia, 1963 - **d. :** regionale.

FLYING CLIPPER - TRAUMREISE UNTER WEISSEN SEGELN (Viaggio indimenticabile) — **r. :** Hermann Leitner, Rudolf Nussgruber - **s.** e **sc. :** Arthur Elliott, Gerd Nickstadt, Hans Dieter Bowe - **f.** (Modern Cinema System, 70 mm., Eastmancolor) : Siegfried Hold, Heinz Hoelscher, Toni Braun, Klaus König, Bernard Stebich - **f. aeree :** Heinrich Schafer, H. Hoelscher - **m. :** Riz Ortolani - **mo :** Harold J. Dennis, Harold McKenzie, Edward P. Campbell, Karl Aulitzky - **comm. :** William Lovelock - **int. :** capitano Skoglund e gli ufficiali e l'equipaggio del « Flying Clipper : Florian Bauer, Christoph Gerhard, Michael Hornung, Udo Janson, Gunther Metz, Erich Moritz, Jürgen Richter - **p. :** Georg M. Reuther per la M.C.S. - Film K. G. - **o. :** Germania Occ., 1962 - **d. :** Columbia-Ceiad.

FORT DU FOU (Il forte dei disperati) — **r. :** Léo Joannon - **s. :** Georges Kessel - **sc. :** G. Kessel, Jean Lartéguy, L. Joannon - **f.** (Dyaliscope) : Pierre Petit - **m. :** André Hossein - **scg. :** Paul-Louis Boutié - **mo. :** Christian Gaudin - **int. :** Jacques Harden (capit. Noyelles), Alain Saury (Veyrac), S. Dyuk (l'aiutante Pretot), Jean Rochefort, Robert Maurice, Jean-Loup Reynold, Michel Charrel, François Brincourt, Dat Le Ba, Foun Sen, Mai-Thu, Claude Laugier, Laur. Dumm, Bernard Hug, Paul Luu-Dinh - **p. :** C.I.C.C. - Films Borderie / Fonoroma - **o. :** Francia-Italia, 1962 - **d. :** Euro.

FRA' MANISCO CERCA GUAI — **r. :** Armando Tamburella - **s. :** Nora De Seibert - **sc. :** A. Giunta, Pasquale Curatola, N. De Seibert - **f. :** Oberdan Trojani - **m. :** Franco De Masi - **scg. :** Gastone Medin - **mo. :** Jenner Menghi - **int. :** Aldo Fabrizi (Fra' Manisco), Maurizio Arena, Riccardo Garrone, Marisa Merlini, Luisella Boni, Carlo Croccolo, Nino Vingelli, Mimmo Poli, Carlo Pisacane, Vittorio Bottone, Pierugo Gragnani, Bruno Tocci, Maria Guizzardi, Paolo Petri, Gigi Reder - **p. :** Raffaele Colamonici per la Indipendence Films - **o. :** Italia, 1960 - **d. :** Universal.

GIORNI DI FURORE — **r., s.** e **sc. :** Isacco Nahoum, Giovanni Canavero, Alfieri Canavero, Gianni Dolino - **comm. :** Italo Calvino, Paolo Spriano - **superv. e mo. :** Mario Serandrei - **f. :** operatori cinegiornali e operatori militari dell'epoca **m. :** Giancarlo Chiaramello - **p. :** Soc. Coop. « 25 Aprile » - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Globe.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti nel n. 4-5, aprile-maggio 1964 (rubrica : I documentari).

GUN HAWK, The (Furia del West) — **r. :** Edward Ludwig - **s. :** Richard Bernstein, Max Steeber - **sc. :** Jo Heimes - **f.** (De Luxe Color) : Paul Vogel - **m. :** Jimmy Haskell - **scg. :** Rudi Field - **mo. :** Rex Lipton - **int. :** Rory Calhoun (Madden), Rod Cameron (Corey), Ruta Lee (Marleen), Rod Lauren (Roan), Morgan Woodward (Mitchell), Robert J. Wilke (Johnny Flanders), John Litel (Drunk), Rodolfo Hoyos (Miguel), Lane Bradford (Joe Sully), Glenn Stensel (Luke Sully) Ioan Connors (moglie di Roan), Lee Bradley (Pancho), Ron Whelan (Blackjack) - **p. :** Richard Bernstein per la Bern-Fields Productions - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Dino De Laurentiis-Cinemat.

HARDI, PARDAILLAN ! (Le armi della vendetta) — **r. :** Bernard Borderie - **s. :** Michel Zevaco - **sc. :** André Haguet, André Legrand - **ad.** e **d. :** B. Borderie - **f.** (Franscope, Eastmancolor) : Henri Persin - **m. :** Paul Misraki - **scg. :** René Moulaert - **mo. :** Christian Gaudin - **int. :** Gérard Barray (Pardaillan), Valérie Lagrange (Bianca), Christiane Minazzoli, Jacqueline Dano, Isa Miranda, Guy Delorme, Caro-

line Rami, Philippe Lemaire, Jean Topart, Jacques Castelot, Francis Claude - **p. :** Guy Fretel per la Union Latine Cinématographique / Euro International Films - **o. :** Francia-Italia, 1963-64 - **d. :** Euro International Films.

HASS OHNE GNADE (La fossa dell'odio) — **r. :** Ralph Lothar - **s.** e **sc. :** Franz Höllering, Leo Lania - **f. :** Georg Krause - **m. :** Boris Lesjak - **mo. :** Herbert Taschner - **int. :** Maria Perschy, Horst Frank, Dietmar Schönherr, Dorothee Parker, Otto Storr - **p. :** Rapid - **o. :** Germania Occ., 1962 - **d. :** regionale.

HE RIDES TALL (Il ballo delle pistole) — **r. :** R. G. Springsteen - **s. :** Charles W. Irwin - **sc. :** Robert Creighton Williams e Charles W. Irwin - **f. :** Ellis W. Carter - **m. :** Irving Gertz - **scg. :** Paul F. Sylos - **c. :** Seth Banks - **mo. :** Russell Schoengarth - **int. :** Tony Young (sceriffo Morg Rockling), Dan Duryea (Bart Thorne), Jo Morrow (Kate McCloud), Madlyn Rhue (Ellie Daniels), R. G. Armstrong (Josh McCloud), Joel Fluellen (dott. Sam), Carl Reindel (Gil McCloud), Mickey Simpson, George Murdock, Michael Carr, George Petrie - **p. :** Gordon Kay per la Gordon Kay & Associates - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Universal.

HORSE WITHOUT A HEAD, The (Il caso del cavallo senza testa) — **r. :** Don Chaffey - **s. :** dal romanzo « A Hundred Million Francs » di Paul Berna - **sc. :** T. E. B. Clarke - **f. :** (Technicolor) : Paul Beeson - **m. :** Eric Rogers - **scg. :** Michael Stringer - **mo. :** Peter Boita - **int. :** Jean-Pierre Aumont (ispett. Sinet), Herbert Lom (Schiapa), Leo McKern (Roublot), Pamela Franklin (Marion), Vincent Winter (Fernand), Lee Montague (Mallart), Denis Gilmore (Tatave), Sean Keir (Bon Bon), Loretta Parry (Melie), Michael Gwynn (Jerome), Peter Butterworth (Zigon), Peter Vaughan (serg. Lamy), Jack Rodney (Pepe), Maxwell Shwa (Cesar), Jenny Laird (madame Fabert), Maureen Pryor (madame Douin), Robert Brown (Douin) - **p. :** Walt Disney [**p. a. :** Hugh Attwooll] per la Walt Disney Prod. - **o. :** Gran Bretagna, 1963 - **d. :** Rank.

INCREDIBILE MR. LIMPET, The (L'ammiraglio è uno strano pesce) — **r. :** Arthur Lubin - **s. :** dal romanzo di Theodore Pratt « Mister Limpet » - **sc. :** Jameson Brewer e John C. Rose - **f.** (Technicolor): Harold Stine - **m. :** Frank Perkins - **canzoni :** Sammy Fain, Harold Adamson - **mo. :** Donald Tait - **int. :** Don Knotts (Henry Limpet), Carole Cook (Bessie Limpet), Jack Weston (ten. George Stiekle), Andrew Duggan (amm. Harlock), Larry Keating (amm. Spewter), Elizabeth MacRae (la Pesciolina) - **p. :** John C. Rose - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Warner Bros.

INSHALLA - RAZZIA OM BOSPORUS (La città vietata) — **r. s.** e **sc. :** Carl Möhner - **f. :** Ernst von Theumer - **m. :** Gustl Preusser - **int. :** Carl Möhner, Bianca Bern, Eva Palmer, Sadri Alisik - **p. :** Carl Möhner per la D 56 - **o. :** Germania Occ., 1959-1963 - **d. :** regionale.

IN THE FRENCH STYLE (Amore alla francese) — **r. :** Robert Parrish - **s.** e **sc. :** Irwin Shaw, dai suoi due racconti « In the French Style » e « A Year to Learn the Language » - **f. :** Michel Kelber - **m. :** Joseph Kosma - **scg. :** Rino Mondellini - **mo. :** Renée Lichtig - **int. :** Jean Seberg (Christina James), Stanley Baker (Walter Beddoes), Philippe Forquet (Guy), Jack Hedley (Bill), Addison Powell (signor James), Maurice Teynac (il barone), James Leo Herlihy (dott. John Haislip), Claudine Auger (Clio), Barbara Somers (madame Piguet), Ann Lewis (fidanzata di Guy), Jacques Charon (Patrini), Moustache (proprietario bistrò) - **p. :** Robert Parrish, Irwin Shaw, Claude Ganz per la Casanna / Orsay - **o. :** U.S.A. - Francia, 1962 - **d. :** Columbia-Ceiad.

JASON AND THE ARGONAUTS (Gli argonauti) — **r. :** Don Chaffey - **s.** e **sc. :** Jan Read, Beverley Cross - **f.** (Technicolor) : Wilkie Cooper - **eff. spec. f. :** Ray Harryhaussen - **m. :** Bernard Herrmann - **scg. :** Geoffrey Drake, Herbert Smith, Jack Maxsted, Tony Sarzi-Braga - **mo. :** Maurice Rootes - **int. :** Todd Armstrong

(Giasone), Nancy Kovack (Medea), Gary Raymond (Acasto), Laurence Naismith (Argo), Niall McGinnis (Zeus), Michael Gwynn (Hermes), Douglas Wilmer (Pelias), Jack Gwillim (Aeetes), Honor Blackman (Hera), John Cairney (Hylas), Patrick Troughton (Phineas), Andrew Faulds (Phalerus), Nigel Green (Ercole), John Crawford (Polydeuces), Douglas Robinson (Euphemus), Fernando Poggi (Castore). - **p.:** Charles H. Schneer, Ray Harryhausen per la Morninhside Worldwide - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Columbria - Ceiad.

JUSQU'A PLUS SOIF (X-3 Operazione Brigitte) — **r.:** Maurice Labro - **s.** e **sc.:** M. Labro, Jean Meckert - **f.:** Roland Pontoizeau - **m.:** Georges Garvarentz - **mo.:** Louisette Hautecoeur - **int.:** Pierre Michaël (Pierrot), Juliette Mayniel (Anne-Marie), Bernadette Lafont (Solange), Bryant Haliday (Harvey), René Dary (Bardin), Noël Roquevert (Soulage), Henri - Jacques Huet (Augereau), Margo Lion (signorina Dauzier), Marthe Mercadier, Alain Bouvette, Stan Kroll, Christian Melsen, René Blanchard, Jean Clarieux, Alleaume, Maryse Martin, R. Trevan - **p.:** Contact Organisation - Images du monde - S.I.F. - R.O.C. - **o.:** Francia, 1962 - **d.:** regionale.

LACRIMA SUL VISO, Una — **r.:** Ettore Fizzarotti - **s.** e **sc.:** Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.:** Stelvio Massi - **scg.:** Francesco Bronzi - **m.:** Gianni Marchetti - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Bobby Solo, Laura Efrikian, Lena von Martens, Lucy D'Albert, Nino Taranto, Dolores Palumbo, Agostino Salvietti, Pina Ceparano, Dante Maggio, Piero Jossa - **p.:** Gilberto Carbone per la Imprecine - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Titanus.

LIEBE KANN WIE GIFT SEIN (Quando l'amore è veleno) — **r.:** Veit Harlan - **s.** e **sc.:** Walter von Hollander, Joachim Wedekind - **f.:** Kurt Grigoleit - **m.:** Erwin Halletz - **scg.:** Ernst H. Albrecht, Hans Auffenberg - **mo.:** Ilse Wilken - **int.:** Sabina Sesselmann, Willy Birgel, Alice Treff, Joachim Fuchsberger, Helmut Schmid, Reinhard Kolldehoff, Friedrich Joloff, Marina Petrowa, Werner Peters, Renate Ewert, Paul Henckels, Paul Klinger - **p.:** Arca - **o.:** Germania Occ., 1958 - **d.:** regionale.

LILIES OF THE FIELD (I gigli del campo) — **r.:** Ralph Nelson - **altro int.:** Ralph Nelson(Ashton) - **d.:** Dear.

Vedere giudizio di Francesco Dorigo a pag. 48 e altri dati a pag. 61 del n. 7-8 luglio-agosto 1963 (Festival di Berlino).

MAGNIFICO AVVENTURIERO, Il — **r.:** Riccardo Freda - **s.** e **sc.:** Filippo Sanjust - **f.** (Technicolor) **:** Julio Ortas, Raffaele Masciocchi - **m.:** Francesco De Masi - **scg.:** Aurelio Crugnola - **c.:** Marisa Crimi - **mo.:** Ornella Micheli - **eff. spec.:** Eros Bacciocchi - **int.:** Brett Halsey (Benvenuto Cellini), Claudia Mori (Pkera), Françoise Fabian (Lucrezia), José Nieto (Connest. di Borbone), Jacinto San Emeterio (Francesco I°), Felix Dafauce (Frangipani), Andrea Bosic (Michelangelo), Rossella Como (Angela), Carla Calò (zia di Angela), Bernard Blier (Clemente VII), Diego Michelotti (Varlo V°), Elio Pandolfi (attore), Umberto D'Orsi, Giampiero Littera, Dany Paris, Bruno Scipioni, Sandro Dori - **p.:** Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Panda / Les Films du Centaure / Hispamer Films - **o.:** Italia-Francia-Spagna, 1963 - **d.:** regionale.

MALDICION DE LOS KARLSTEIN, La (La cripta e l'incubo) — **r.:** Thomas Miller]Camillo Mastrocinque[- **f.:** Giuseppe Aquari - **int.:** Christopher Lee, José Campos, Nela Conjiù, Audry Amber [Adriana Ambesi], Vera Valmont, Ursula Davis - **p.:** Hispamer Films - Mec Cinematografica - **o.:** Spagna-Italia, 1963 - **d.:** regionale.

MAN WHO FINALLY DIED, The (L'uomo che morì tre volte) — **r.:** Quentin Lawrence - **s.:** Lewis Greifer - **sc.:** L. Greifer, Louis Marks - **f.** (Scope) **:** Stephen Dade - **m.:** Philip Green - **scg.:** Scott MacGregor - **mo.:** John Jympson - **int.:** Stanley Baker (Joe Newman), Peter Cushing (Von Brecht), Mai Zetterling (Lisa), Eric Portman (ispett. Hofmeister), Niall McGinnis (Brenner), Nigel Green

(Hirsch), Barbara Everest (Martha), Georgina Ward (Maria), Harold Scott (il professore), James Ottoway (Rahn), Alfred Burke (Heinrich), Mela White (Helga), Maya Sorell (Minna) - **p. :** Norman Williams per la White Cross - **o. :** Gran Bretagna, 1962-63 - **d. :** Metropolis.

ME FAIRE ÇA A MOI... (Due minuti per decidere) — **r.** e **sc. :** Pierre Grimblat - **cons. tecnico :** Serge Vallin - **s. :** dal romanzo di Jean-Michel Sorel - **f. :** Michel Kelber - **m. :** Michel Legrand - **scg. :** Jacques Chalvet - **mo. :** Françoise Javet - **int. :** Eddie Constantine (Eddie Mac Avoy), Bernadette Lafont (Annie), Pierre Grasset, Jean-Louis Richard, Henri Cogan, Rita Cadillac, Mick Besson, Joseph Lizzani, le ballerine del Corpo di Ballo dell'Opéra di Marsiglia - **p. :** Arès Productions - Paris Overseas Films - **o. :** Francia, 1961 - **d. :** Rank.

MEFIEZ-VOUS MESDAMES! (Chi vuol dormire nel mio letto?) — **r. :** André Hunebelle - **s. :** dal romanzo « Caltez Volaille » di Ange Bastiani - **sc. :** Jean Halain, Pierre Foucaud - **f.** (Franscope) : Raymond Lemoigne - **m. :** Michel Magne - **scg. :** René Moulaert - **mo. :** Jean Feyte - **int. :** Paul Meurisse (Charles), Danièle Darrieux (Hedwige), Gaby Sylvia (Florence), Michèle Morgan (Gisèle), Sandra Milo (Henriette), Léon Zitrone, Marcel Pérès, Jacques Berve - **p. :** P.A.C. - Société N. E. Gaumont / Zebra Film (Moris Ergas) - **o. :** Francia-Italia, 1963 - **d. :** Cineriz.

MICHELINO CUCCHIARELLA — **r.** e **s. :** Tiziano Longo - **sc. :** Edoardo Mulargia, T. Longo - **f. :** Ugo Brunelli - **m. :** Aldo Piga - **mo. :** Mario Arditi - **int. :** Maurizio Mazzei (Michelino), Celso Faria, Vincenzo Musolino, Daniela Igliozzi, Carlo Reali, Hubert Salomon - **p. :** Century Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** regionale.

MIND BENDERS, The (Il cranio e il corvo) — **r. :** Basil Dearden - **s.** e **sc. :** James Kennaway - **f. :** Denys Coop - **m. :** Georges Auric - **scg. :** James Morahan - **mo. :** John D. Guthridge - **c. :** Anthony Mendelson - **int. :** Dirk Bogarde (dott. Henry Longman), Mary Ure (Oonagh Longman), John Clements (magg. Hall), Michael Bryant (dott. Tate), Wendy Craig (Annabelle), Harold Goldblatt (prof. Sharpey), Geoffrey Keen (Calder), Terry Palmer (Norman), Norman Bird (Aubrey), Edward Fok (Stewart), Roger Delgado, Terence Alexander, Georgina Moon, Teresa Van Hoorn, Timothy Beaton, Edward Palmer, Christopher Ellis - **p. :** Michael Relph per la Novus - M. Relph and Basil Dearden Production - **o. :** Gran Bretagna, 1963 - **d. :** Globe.

MISTERO DEL TEMPIO INDIANO, Il — **r. :** Mario Camerini - **s. :** Robert Westerby - **sc. :** Guy Elmes, Leo Benvenuti, Piero de Bernardi - **f.** (Omniavision, Technicolor) **:** Aldo Tonti - **dial. aggiunti :** Gerald Savory - **scg.** e **c. :** Maurizio Chiari - **m. :** Angelo F. Lavagnino - **mo. :** Giuliana Attenni - **int. :** Paul Guers (dott. Simon Palmer), Lex Barker (magg. Ford), Senta Berger (Caterina), Ian Hunter (il residente Talbot), Claudine Auger (Amrita), Sergio Fantoni (principe Ram Chand), Michael Medwin, Joachim Hansen, Roldano Lupi, I. S. Johar, Luciano Converso, Klaus Kinski, Alfio Caltabiano, Lamberto Antinori, Mjthakur, Ajmal Khan, Panna - **p. :** Roberto Dandi per la Serena Film / Criterion Film / Eichberg Film - **o. :** Italia-Francia-Germania Occ., 1963 - **d. :** Cineriz.

MOVE OVER, DARLING (Fammi posto, tesoro) — **r. :** Michael Gordon - **s. :** Samuel e Bella Spewack, Leo McCarey - **sc. :** Hal Kanter, Jack Sher, basata su quella di S. e B. Spewack - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) **:** Daniel L. Fapp - **m. :** Lionel Newman - **scg. :** Jack Martin Smith, Hilyard Brown - **eff. f. sp. :** L. B. Abbott, Emil Kosa jr. - **mo. :** Robert Simpson - **int. :** Doris Day (Ellen Arden), James Garner (Nicholas Arden), Polly Bergen (Bianca Steele Arden), Chuck Connors (Stephen Burkett « Adam »), Thelma Ritter (Grace Arden), Fred Clark (Codd), Don Knotts (commesso calzoleria), Elliott Reid (dott. Schlick), Edgar Buchanan (giudice Bryson), John Astin (Prokey), Pat Harrington jr. (procuratore distrettuale), Leslie Farrell (Didi Arden), Pami Lee (Jenny Arden), Alvy Moore (cameriere), Max Showalter, Eddie Quillan - **p. :** Aaron Rosenberg, Martin Melcher per la Arcola/Arwin - **o. :** U.S.A. 1963 - **d. :** Dear-Fox [« remake » di *My Favorite Wife* (Le mie due mogli) di Garson Kanin (1940)].

MUNDO DE LOS VAMPIROS, El (La vendetta del vampiro) — r. e **sc. :** Henry G. Richards - **s. :** da un racconto di Edgar Allan Poe - **f. :** Gene B. Howell - **m. :** Lajos Szobel - **mo. :** Herman McInnes - **int. :** Edward B. Tucker, Lydia Larson, Walter Murray, Rex Greene, Mary Powell, Myrna Hawks, Richard Bennet, Fred Wallace, Margaret Finney - **p. :** M.P.C.A. Production - **o. :** Messico, 1962 - **d. :** Filmar (regionale).

NIGHTMARE (L'incubo di Janet Lind) — r. : Freddie Francis - **s.** e **sc. :** Jimmy Sangster - **f.** (Hammerscope) : John Wilcox - **m. :** Don Banks - **scg. :** Bernard Robinson e Don Mingaye - **mo. :** James Needs - **int. :** David Knight (Henry Baxter), Moira Redmond (Grace), Brenda Bruce (Mary), Jennie Linden (Janet), Irene Richmond (madame Gibbs), George A. Cooper (John), John Welsh (medico), Timothy Bateson (barman), Isla Cameron (madre di Janet), Clytie Jessop (la donna in bianco), Hedger Wallace (Sud Dudley), Julie Samuel (domestica), Elizabeth Dear (Janet bambina) - **p. :** Jimmy Sangster per la Hammer - **o. :** Gran Bretagna, 1963 - **d. :** Universal.

NIGHT MUST FALL (La doppia vita di Dan Craig) — r. : Karel Reisz.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati nel n. 4-5, aprile-maggio 1964.

OLVIDADOS, Los (I figli della violenza) — r. : Luis Buñuel.

Vedere recensione di Morando Morandini e dati nel n. 4-5, aprile-maggio 1964.

PAYROLL (Scotland Yard non perdona) — r. : Sidney Hayers - **s. :** da un romanzo di Derek Bickerton - **sc. :** George Baxt - **f. :** Ernest Steward - **m. :** Reg Owen - **scg. :** Jack Shampan - **mo. :** Tristam Cones - **int. :** Michael Craig (Johnny Mellors), Billie Whitelaw (Jackie Parker), Françoise Prévost (Katie Pearson), William Lucas (Dennis Pearson), Tom Bell (Blackie), Kenneth Griffith (Monty), Barry Keegan (Langridge), William Peacock (Harry Parker), Joan Rice (Madge Moore), Glyn Houston (Frank Moore), Andrew Faulds (ispett. Carberry), Edward Cast (serg. Bradden), Stanley Meadows (Bowen), Bruce Beeby (Worth), Brian McDermott (Brent), Hugh Morton, Mary Laura Wood, Kevin Bennett, Murray Evans, Keith Faulkner, Anthony Bate, Michael Barrington, Vanda Godsell, Paddy Edwards, Meadows White, Amanda Trevor, Jonathan Atkinson, Anita Sharp-Bolster, Magde Brindley, Pauline Shepherd, Terence Soall, Michael Segal, Alfred Maron, Arch Taylor - **p. :** Norman Priggen per la Lynx-Julian Wintle e Leslie Parkyn Production - **o. :** Gran Bretagna, 1961 - **d. :** Rank.

PELO NEL MONDO, Il — r. : Marco Vicario, Renato Marvi e Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s.** e **sc. :** M. Vicario - **comm. :** Nico Rienzi, Guido Castaldo - **voce :** Nico Rienzi - **f.** (Eastmancolor) : Giovanni Raffaldi, Giancarlo Lari, Marcello Gallinelli - **m. :** Nino Oliviero - **scg. :** Francesco Longo - **mo. :** Mario Morra - **p. :** M. Vicario per l'Atlantica Cinematografica - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** regionale.

PIAVE MORMORÒ..., Il — r., s., sc., comm. e **mo. :** Guido Guerrasio, Vico D'Incerti - **voce :** Nando Gazzolo - **f. :** operatori vari dell'epoca (1915-18) - **m. :** Angelo F. Lavagnino - Il testo comprende citazioni degli scrittori : Corrado Alvaro, Giovanni Comisso, Piero Jahier, Vittorio Locchi, Manlio Lupinacci, Curzio Malaparte, Mario Mariani, Alfredo Panzini, Umbero Saba, Scipio Slapater, Giani Stuparich, Amedeo Tosti, Giuseppe Ungaretti - **eff. spec. :** Tonino Caciottolo - **p. :** Angelo Rizzoli per la Cinematografica Federiz - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Cineriz.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti nel n. 4-5, aprile-maggio 1964 (rubrica : I documentari).

PLAYBACK — Fa parte del programma **IL TRIONFO DI SCOTLAND YARD — r. :** Quentin Lawrence - **s. :** da un romanzo di Edgar Wallace - **sc. :** Robert Stewart - **f. :** Bert Mason - **m. :** Bernard Ebbinghouse - **scg. :** Peter Mullins - **mo. :** Derek Holding - **int. :** Margit Saad (Lisa Shillack), Barry Foster (Dave Hollis),

Victor Platt (ispettore Gorman), Dinsdale Landen (Joe Ross), George Pravda (Simon Shillack), Nigel Green (Ralph Monk), Jerold Wells (ispett. Parkes), Grace Arnold (miss Wilson), Donald Tandy, Kenneth Fortescue, Peter Stephens, Barry Warren, Billy Milton, Peter Thomas, Edgar Driver, Edward Davies, Dickie Owen, June Murphy, Tamara Hinchco, Arch Taylor, Monti De Lyle - **p.:** Jack Greenwood per la Merton Park - **o.:** Gran Bretagna, 1962 - **d.:** Globe Films International.

PONTE DEI SOSPIRI, Il — **r.:** Piero Pierotti - **s.:** dal romanzo di Michel Zevaco - **sc.:** Carlo Campogalliani, P. Pierotti, Oreste Biancoli, Duccio Tessari, Manuel Pilares, Gianpaolo Callegari - **f.** (Eastmancolor): Luciano Trasatti, Rafael Pacheco - **m.:** Angelo F. Lavagnino - **scg.:** Aurelio Crugnola - **mo.:** Ornella Micheli - **int.:** Brett Halsey (Rolando Candiano), Vira Silenti (Eleonora Dandolo), Gianna Maria Canale (Imperia), Burt Nelson (Scalabrino), Conrado San Martin, Lilli Darelli, Andrea Bosic, Marco Davo, Paolo Gozlino, Jean Murat, José Nieto, Nino Persello, Perla Cristal - **p.:** Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Panda Cinematografica / Estela Films / Francinor - **o.:** Italia-Spagna, 1963 - **d.:** regionale.

PROMESSI SPOSI, I - LOS NOVIOS — **r.:** Mario Maffei - **s.:** dal romanzo di Alessandro Manzoni - **sc.:** Maria Luisa Garoppo, Silver Ben, Mario Guerra, M. Maffei, José Mallorqui, Vittorio Vighi - **f.** (Eastmancolor): Tino Santoni, Julio Ortas - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Franco Lolli - **c.:** Maria Luisa Panaro - **mo.:** Giuliana Attenni - **voce:** Gastone Moschin - **int.:** Gil Vidal (Renzo), Maria Silva (Lucia), Carlo Campanini (Don Abbondio), Ivo Garrani (L'Innominato), Manolo Monroy (Don Rodrigo), Umberto Raho (padre Cristoforo), Lilla Brignone (Perpetua), Ilaria Occhini (Monaca di Monza), Arturo Dominici (cardinale Borromeo), Paolo Carlini (Egidio), Amalia Rodriguez (Agnese), Miguel S. Del Castillo (Azzeccagarbugli), Antonio Riquelme, Nando Angelini, Alfonso Rojas, José Moreno, José Maria Tasso, Juan Cortes, Lorenzo Robledo - **p.:** Cineproduzione Enio Bistolfi / Copercines - **o.:** Italia-Spagna, 1963 - **d.:** Warner Bros.

In clima fascista, la ventata di serietà culturale — nella scelta degli sceneggiatori, degli attori, delle scenografie — portata da Camerini nel '42 nell'affrontare I promessi sposi *fece senza dubbio sopravvalutare i meriti di un film di normale artigianato. Ma come non ricordare con gratitudine quel tentativo, se non altro per le prestazioni di classe d'un Falconi nei panni di Don Abbondio o d'un Ruggeri in quelli del Cardinal Borromeo, di fronte al dilettantismo, al fumettismo, alla sbrigativa facilità con cui il giovane Maffei ha affrontato il capolavoro manzoniano? Ragioni di coproduzione hanno spinto i realizzatori a girare la Lombardia di Renzo e Lucia in Spagna e purtroppo si vede: per dirne una, nessuno scambierebbe per lombardo il tetro, solitario castello dell'Innominato che rimanda invece moltissimo a Cervantes. In luogo dei buoni sceneggiatori di Camerini, Maffei sfodera qui Maria Luisa Garoppo, la vincitrice di «Lascia o raddoppia» che in questi ultimi anni, se non andiamo errati, ha calcato anche le tavole dell'avanspettacolo. La recitazione è tutta fumettistica, perfino in un buon caratterista come Campanini che riduce a macchietta la complessa figura di don Abbondio. Malgrado il colore, ci vuol poco ad accorgersi che la pellicola è girata in economia. A dimostrare l'impotenza del regista di fronte al testo valga il rilievo che nei momenti salienti egli sente il bisogno di far leggere ad uno «speaker» brani del romanzo, quasi a correggere e sostituire le mediocri immagini. Vorremmo dunque sapere come mai una degna commissione ha concesso a questo film anticulturale e grossolano la programmazione obbligatoria, incoraggiando produzioni di questo genere.* (E.G.L.)

QUESTE PAZZE, PAZZE DONNE — **r.:** Marino Girolami - **s.** e **sc.:** M. Girolami, Roberto Gianviti - **f.:** Mario Fioretti - **m.:** Carlo Savina - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **mo.:** Enzo Girolami - **int..:** *I° epis*: Magali Noël, Raimondo Vianello, Janette Batty, Umberto D'Orsi; *II° epis*: Enio Girolami, France Anglade, Giampiero Littera, Oreste Lionello; *III° epis.*: Enrico Maria Salerno, Fulvia Franco; *IV° epis*: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Valeria Fabrizi, Grazia Maria Spina, Livio Lorenzon; *V° epis.* (che collega anche gli altri): Mischa Auer, Antonella Murgia - **p.:** M. Girolami per la Marco Film / Cineurope - **o.:** Italia-Francia, 1964 - **d.:** regionale.

SAINTES NITOUCHES, Les (Ragazze di buona famiglia) — **r.** : Pierre Montazel - **s.** : P. Montazel, da un'idea di Richard Balducci - **sc.** : P. Montazel, Jean Marthin, Mario Brun - **f.** (Franscope) : Gilbert Sarthre - **m.** : Richard Lamy, André Hodeir - **scg.** : Eugène Piérac - **mo.** : Raymond Lonin - **int.** : Bernard Blier (Bibois), Marie-France Pisier (Angelica Bibois), Perrette Pradier (Catherine Bibois), Gisèle Sandré (Odile), Ziva Rodann (Shirley), Fred Clark (Whitehall), Lilo (moglie di Bibois), Michel Subor (Gérard Le Gall), Christian Marquand (Steve), Darry Cowl (lo svaligiatore), Janet Brandt, Paola Pitagora, Birgitt Bergen, Gabriele Tinti, Alan Scott, Claude Cerval, Regie Nalder, Harald Wolff, Edward Meeks - **p.** : Gilbert Bokanowski per la Transworld Productions / Cosmos Film - **o.** : Francia-Italia, 1963 - **d.** : Columbia-Ceiad.

SCHWARZWEISSROTE HIMMELBETT, Das (Il letto rosa) — **r.** : Rolf Thiele - **f.** (Ultrascope) : Heinz Schnackertz, Friedl Behn-Grund - **scg.** : Max Mellin - **mo.** : Inge Taschner - **c.** : Ina Stein - **altri int.** (oltre a Daliah Lavi, non Levi) : Karl Schönböck, Elfriede Kuzmany, Margarete Haagen, Hans Leibelt, Fritz Tillmann, Monika Dahlberg, Monika John, Hubert von Meyerinck - **o.** : Germania Occ., 1962 - **d.** : Rome.

Vedere giudizio di M. Morandini a pag. 26 e altri dati a pag. 31 del n. 4, aprile 1963 (Festival di Mar del Plata).

SEI DONNE PER L'ASSASSINO — **r.** : Mario Bava - **s.** e **sc.** : Marcello Fondato, con la coll. di Giuseppe Barillà e Mario Bava - **f.** (Eastmancolor) : Ubaldo Terzano - **m.** : Carlo Rustichelli - **scg.** : Arrigo Breschi - **mo.** : Mario Serandrei - **int.** : Eva Bartok (contessa Cristiana), Cameron Mitchell (Massimo Morlacchi), Thomas Reiner (ispettore Silvestri), Mary Arden (Peggy), Arianna Gorini (Nicole), Claude Dantes (Greta), Franco Ressel (Riccardo), Dante Di Paolo (antiquario Franco Scala), Luciano Pigozzi (Cesare Lazzarini), Harriet White (Clarice), Massimo Righi (Marco), Francesca Ungaro (Isabella), Giuliano Raffaelli (aiutante ispettore), Enzo Cerusico (benzinaio), Lea Krugher, Nadia Anty, Mara Carmosino, Heidi Stroh - **p.** : Massimo Patrizi e Alfredo Mirabile per la Emmepi Cinematografica / Georges de Beauregard / Monachia Film - **o.** : Italia-Francia-Germania Occ., 1964 - **d.** : Unidis (reg.).

Ci occupiamo di questo film di Bava perchè qualche recensore l'ha trattato con rispetto. Presentato come « il primo giallo italiano » dalla pubblicità (dimentica evidentemente del Germi di Un maledetto imbroglio *o del Damiani de* Il rossetto*), il film si affida soprattutto ad una esasperata ricerca cromatica, essenzialmente poggiante sulla gamma dei rossi. Bava è un artigiano su cui contare, il film popolare potrebbe avere in lui un realizzatore di film medi di eccellente rendimento. Purtroppo, non sappiamo se colpa sua o dei produttori, egli insiste in un sadismo fuori misura, non risparmiando particolari raccapriccianti, gettati a piene mani in faccia allo spettatore. Tutto il film, perciò, risulta inerte e banale perchè ogni approfondimento psicologico, ogni cura nello sviluppo narrativo sono sacrificati al cattivo gusto di ritmare, è la parola, l'azione, con visioni orride. Un genere così impostato può dirsi davvero popolare? Può davvero raggiungere le vaste masse, o non rimane piuttosto circoscritto ai gusti decadenti d'un certo strato di spettatori cittadini? Il giallo può essere una via per il film popolare, per la produzione non d'arte ma ben fatta : ma richiede serietà, impegno, decoro, pulizia ; richiede quel minimo di distacco ironico dalla materia che è stata la fortuna di un Queen o di una Christie e nel cinema d'un Hitchcock e oggi, più modestamente, di un Pollock. Perchè non provare anche da noi, lasciando il raccapricciante al « Grand Guignol », che del resto ha cessato di vivere, e non a caso?* (E.G.L.)

SENZA SOLE NÈ LUNA — **r.** : Luciano Ricci - **s.** e **sc.** : Mario Socrate, F. Rossetti, L. Ricci, con la supervisione di Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa - **f.** : Nino Cristiani - **m.** : Angelo F. Lavagnino - **mo.** : Mario Serandrei - **int.** : Giancarlo Sbragia, Ivo Garrani, Serena Vergano, Massimo Tonna, Franco Giacobini, Mila Stanich, Umberto Raho, Barbara Valmorin, Piero Cigoletti, Lando Buzzanca, Marisa Solinas, André Lawrence e i minatori del Monte Bianco - **p.** : Augusto Mingione per la Unieuropa Film - **o.** : Italia, 1962 - **d.** : regionale.

SMALL WORLD OF SAMMY LEE, The (5 ore violente a Soho) — **r.:** Ken Hughes.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

SOLO FOR SPARROW — Fa parte del programma **IL TRIONFO DI SCOTLAND YARD** — **r.:** Gordon Flemyng - **s.:** dal romanzo poliziesco « The Gunner » di Edgar Wallace - **sc.:** Roger Marshall - **f.:** Bert Mason - **m.:** Bernard Ebbinghouse - **scg.:** Peter Mullins - **mo.:** Derek Holding - **int.:** Anthony Newlands (Reynolds), Glyn Houston (ispett. Sparrow), Nadja Regin (signora Reynolds), Michael Coles (Pin Norman), Allan Cuthbertson (capo sovrintendente Symington), Ken Wayne (Baker), Jerry Stovin (Lewis), Jack May (ispett. Hudson), Murray Melvin (Larkin), Peter Thomas (Bell), Michael Caine (Mooney), Neil McCarthy (Dusty), Susan Maryott (Sue Warren), William Gaunt, Nancy O'Neill, Yvonne Buckingham, Bartlett Mullins, Wanda Ventham, Erid Dodson - **p.:** Jack Greenwood per la Merton Park - **o.:** Gran Bretagna, 1962 - **d.:** Globe.

STOLEN HOURS (Ore rubate) — **r.:** Daniel M. Petrie - **s.:** dal dramma di George Emerson Brewer jr. e Bertram Bloch - **sc.:** Jessamyn West - **adatt.:** Joseph Hayes - **f.** (De Luxe Color) : Harry Waxman - **m.:** Mort Lindsey - **scg.:** Wilfred Shingleton - **mo.:** Geoffrey Foote - **int.:** Susan Hayward (Laura Pember), Michael Craig (John Carmody), Diane Baker (Ellen Pember), Edward Judd (Mike Bannerman), Paul Rogers (Eric MacKenzie), Robert Bacon (Peter), Paul Stassino (Dalporto), Jerry Desmonde (il colonnello), Ellen McIntosh (miss Kendall), Gwen Nelson (infermiera), Peter Madden (Reynolds), Joan Newell (signora Hewitt), Chet Baker (lui stesso) - **p.:** Denis Holt per la Mirisch-Barbican - **o.:** U.S.A.-Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Dear.

SUMMER MAGIC (Magia d'estate) — **r.:** James Neilson - **s.:** dal romanzo « Mother Carey's Chickens » di Kate Douglas Wiggin - **sc.:** Sally Benson - **f.** (Technicolor) : William Snyder - **e. f. s.:** Peter Ellenshaw - **m.:** Buddy Baker - **scg.:** Robert Clatworthy - **mo.:** Robert Stafford - **e. s.:** Eustace Lycett - **int.:** Hayley Mills (Nancy Carey), Burl Ives (Osh Popham), Dorothy McGuire (signora Carey), Deborah Walley (Julia), Una Merkel (Maria Popham), Eddie Hodges (Gilly Carey), Michael J. Pollard (Digby Popham), Peter Brown (Tom Hamilton), Jimmy Mathers (Peter Carey), Wendy Turner (Lallie Joy Popham), James Stacy (Charles Bryant), Harry Halcombe (Henry Lord), O. Z. Whitehead (signor Perkins), Jan Stine (figlio di Perkins), Hilda Plorweight (Mary), Marcy McGuire (Ellen) - **p.:** Walt Disney e Ron Miller per la Walt Disney Prod. - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Rank.

TAMAHINE (La vergine in collegio) — **r.:** Philip Leacock - **s.:** da un romanzo di Thelma Niklaus - **sc.:** Denis Cannan - **f.** (Cinemascope, Technicolor) : Geoffrey Unsworth - **m.:** Malcolm Arnold - **scg.:** Tony Masters - **mo.:** Peter Tanner - **int.:** Nancy Kwan (Tamahine), John Fraser (Richard Poole), Dennis Price (Poole), Justine Lord (Diana Poole), Derek Nimmo (Clove), James Fox (Oliver), Coral Browne (madame Becque), Noel Hood (signora MacFarlane), Derek Fowlds (Bash), Michael Gough (Cartwright), Dick Bentley, Howard Marion Crawford, Allan Cuthbertson, Viola Keats, Lally Bowers, Bee Duffell - **p.:** John Bryan e Michael Furlong per la Associated British - **o.:** Gran Bretagna, 1962-63 - **d.:** M.G.M.

TARDONE, Le — **r.** e **s.:** Marino Girolami - **sc.:** Beppe Costa, Roberto Gianviti, Tito Carpi, Fabio Dipas, Giulio Scarnicci, Renzo Tarabusi, Paolino Rodrigo, Menduni - **f.:** Mario Fioretti - **m.:** Carlo Savina - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **mo.:** Enzo Girolami - Iº episodio, **La svitata**: **int.:** Didi Perego (la svitata), Enio Girolami (Giancarlo), Carlo Pisacane (Capannelle), Mario De Simone (organizzatore festa), Liù Bosisio ; IIº episodio, **Un delitto quasi perfetto**: **int.:** Ave Ninchi (la tardona), Franco Franchi, Ciccio Ingrassia (i due sicari), Maria Grazia Spina (Barbara), Kiko ; IIIº episodio, **40 ma non li dimostra**: **int.:** Walter Chiari (il pescatore), Gloria Paul (Rossana), Marco Mariani (il regista) ; IVº episodio, **Canto Flamenco**: **int.:** Franca Marzi (Carla), Gabriele Tinti (Giorgio), Paquita Rico (Carmen), Julio Peña ;

Vº episodio, **L'armadio : int. :** Lina Volonghi (Isabella), Luigi Pavese (suo marito), Raimondo Vianello (rag. Marchetti), Umberto D'Orsi (Casimiro), Franco Volpi (Claudio), Annie Gorassini (signorina Alberti), Giulio Marchetti (Emanuele) - **p. :** M. Girolami per la Marco Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Panta (regionale).

TELA DE ARANA : Vedere : **COMME S'IL EN PLEUVAIT.**

TOTO' CONTRO IL PIRATA NERO — **r. :** Fernando Cerchio - **s.** e **sc. :** Nino Stresa, Francesco Luzi - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Alvaro Mancori - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg.** e **c. :** Giancàrlo Bartolini Salimbeni - **mo. :** Antonietta Zita - **int. :** Totò, Mario Petri, Grazia Maria Spina, Aldo Giuffrè, Mario Castellani, Pietro Carloni, Giacomo Furia, Franco Ressel, Romano Giomini - **p. :** Ottavio Poggi per la Liber Film - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Euro.

TRIONFO DI SCOTLAND YARD, Il — E' composto dai film : **PLAYBACK** (vedi) e **SOLO FOR SPARROW** (vedi).

TYSTNADEN (Il silenzio) — **r. :** Ingmar Bergman.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati nel n. 4-5, aprile-maggio 1964.

VACANCES PORTUGAISES - LES SOURIRES DE LA DESTINÉE (Antologia sessuale) — **r.** e **s. :** Pierre Kast - **sc. :** P. Kast, Alain Aptekman, Jacques Doniol - Valcroze, Robert Scipion - **f. :** Raoul Coutard - **scg. :** naturale - **int. :** Françoise Prévost (Françoise), Jean-Pierre Aumont (Jean-Pierre), Michel Auclair (Michel), Catherine Deneuve (Catherine), Françoise Arnoul (Mathilde), Daniel Gélin (Daniel), Françoise Brion (Eléonore), Pierre Vaneck (Pierre), Jean-Marc Bory (Jean Marc), Jacques Doniol-Valcroze (Jacques), Michèle Girardon (Geneviève), Bernard Wicki (Bernard), Barbara Laage (Barbara), Edouard Molinaro - **p. :** Jad Films - **o. :** Francia, 1963 - **d. :** regionale.

VENERI PROIBITE — **r., s.** e **sc. :** Mino Loy - **comm. :** Castaldo e Rienzi - **voce comm. :** Nico Rienzi - **f.** (Tekniscope, Eastmancolor) : Fausto Zuccoli, Floriano Trenker - **m. :** Franco Tamponi - **mo. :** Eugenio Alabiso - **p. :** N. C. - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Metropolis.

24 ORE DI TERRORE — **r. :** Tony Bichouse [Gastone Grandi] - **int. :** Joseph Warrender, Paul Janning, Laurent Madison, Sterling Roland, Annie Stuart - **p. :** Avis - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** regionale.

VERDI BANDIERE DI ALLAH, Le — **r. :** Giacomo Gentilomo e Guido Zurli - **s. :** Umberto Lenzi - **sc. :** Sergio Leone, Adriano Bolzoni, Bebo Morrosu, Guido Zurli - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Luciano Trasatti, Franco Villa - **m. :** Gian Stellari, Guido Robuschi - **scg. :** Oscar D'Amico - **c. :** Mario Giorsi - **mo. :** Otello Colangeli - **int. :** José Suarez, Linda Cristal, Cristina Gajoni, Hélèn Chanel, Mimmo Palmara, Walter Barnes, Vittorio Sanipoli, José Jaspe, Renato Montalbano, José Torres - **p. :** Franco Caruso e Alfredo Guarini per la Italia Produzione Film - **o. :** Italia, 1962 - **d. :** regionale.

VITA AGRA, La — **r. :** Carlo Lizzani.

Vedere recensione di Paolo Valmarana e dati nel n. 4-5, aprile-maggio 1964.

WINNETOU - Prima parte (La valle dei lunghi coltelli) — **r. :** Harald Reinl - **s. :** da un romanzo di Karl May - **sc. :** Harald G. Petersson - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Ernst Kalinke - **m. :** Martin Böttcher - **scg. :** Vladimir Tadej - **r. IIº troupe :** Stipe Delic - **f. IIº troupe :** Milorad Markovic - **c. :** Irms Pauli - **mo. :** Hermann Haller - **int. :** Lex Barker (« Mano di ferro »), Pierre Brice (Winnetou), Marie Versini (Nscho-tschi, sorella di Winnetou), Ralf Wolter (Sam Nawken), Mario

Adorf, Walter Barnes, Chris Howland, Mavid Popovic, Dunja Rajter, Husein Cokic, Demeter Bitenc, Niksa Stefanini, Branko Spoljar - **p.** : Preben Philipsen per la Rialto / Jadran Film - **o.** : Germania Occ.-Jugoslavia, 1963 - **d.** : Atlantisfilm.

WIVES AND LOUERS (Tra moglie e marito) — **r.** : John Rich - **s.** : dalla commedia « The First Wife » di Jay Presson Allen - **sc.** : Edward Anhalt - **f.** : Lucien Ballard - **m.** : Lyn Murray - **scg.** : Hal Pereira, Walter Tyler - **mo.** : Warren Low - **int.** : Janet Leigh (Bertie Austin), Van Johnson (Bill Austin), Shelley Winters (Fran Cabrell), Martha Hyer (Lucinda Ford), Ray Walston (Mylie Driberg), Jeremy Slate (Gar Aldrich), Claire Wilcox (Julie Austin), Lee Patrick (signora Swenson), Dick Wessel (Liberti), Dave Willock (dott. Partridge) - **p.** : Hal Wallis [**p. a.** : Paul Nathan] per la Paramount - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : Paramount.

ZORIKAN LO STERMINATORE — **r.** : Roberto Mauri - **f.** (Pancrorama, Eastmancolor) : Ugo Brunelli - **int.** : Dan Vadis, Walter Brandi, Philippe Hersent, Eleonora Bianchi - **p.** : Walmar Cinematografica - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : regionale.

Riedizioni

ALL THE BROTHERS ARE VALIANT (I fratelli senza paura) — **r.** : Richard Thorpe - **s.** : da un racconto di Ben Ames Williams - **sc.** : Harry Brown - **f.** (Technicolor) : George Folsey - **m.** : Miklos Rozsa - **scg.** : Cedric Gibbons, Randall Duell - **mo.** : Ferris Webster - **int.** : Robert Taylor, Stewart Granger, Ann Blyth, Betta St. John, Keenan Wynn, James Whitmore, Kurt Kasznar, Lewis Stone, Robert Burton, Peter Whitney, John Lupton, Jonathan Cott, Michael Pate, Mitchell Lewis, James Bell, Leo Gordon, Frank De Kova, Clancy Cooper, Henry Rowland, Stanley Andrews, John Doucette - **p.** : Pandro S. Berman per la M.G.M. - **o.** : U.S.A., 1953 - **d.** : regionale.

AT GUNPOINT ! (Gunpoint - La terra che scotta) — **r.** : Alfred Werker - **s.** e **sc.** : Daniel B. Ullman - **f** (Cinemascope, Technicolor) : Ellsworth Fredricks - **m.** : Carmen Dragon - **scg.** : David Milton - **mo.** : Eda Warren - **int.** : Fred MacMurray, Dorothy Malone, Walter Brennan, Tommy Rettig, John Qualen, Irving Bacon, Skip Homeier, Whit Bissell, Harry Shannon, Harry Lauter, James Lilburn, John Pickard, Frank Ferguson, Jack Lambert, James Griffith, Lane Chandler - **p.** : Vincent M. Fennelly per l'Allied Artists - **o.** : U.S.A., 1955 - **d.** : regionale.

BETRAYED (Controspionaggio) — **r.** : Gottfried Reinhardt - **s.** e **sc.** : Ronald Miller, George Froeschel - **f.** (Eastmancolor) : F. A. Young - **m.** : Walter Goehr - **scg.** : Alfred Junge - **mo.** : John Dunning e Raymond Poulton - **eff. spec.** : Tom Howard - **int.** : Clark Gable, Lana Turner, Victor Mature, Louis Calhern, O. E. Hasse, Wilfrid Hyde-White, Ian Carmichael, Niall McGinnis, Nora Swinburne, Roland Culver, Leslie Weston, Lilly Kahn, Christopher Rhodes, Brian Smith, Anton Driffing - **p.** : M.G.M. - **o.** : U.S.A., 1954 - **d.** : Rank.

BLACKLASH (La frustata) — **r.** : John Sturges - **s.** : Frank Gruber - **sc.** : Borden Chase - **f.** (Technicolor) : Irving Glassberg - **m.** : Herman Stein - **scg.** : Alexander Golitzen e Eric Orbom - **mo.** : Sherman Todd - **int.** : Richard Widmark, Donna Reed, William Campbell, John McIntire, Barton MacLane, Edward C. Platt, Henry Morgan, Bob Wilke, Robert Foulk, Gregg Barton, Jack Lambert, Roy Roberts, Regis Parton, Fred Graham, Frank Chase, Chuck Roberson, William Phillips, Norman Leavitt - **p.** : Aaron Rosenberg per la Universal - **o.** : U.S.A., 1955-56 - **d.** : Universal.

CARBINE WILLIAMS (Carabina Williams) — **r.** : Richard Thorpe - **s.** e **sc.** : Art Cohn - **f.** : William C. Mellor - **m.** : Conrad Salinger - **scg.** : Cedric Gibbons, Eddie Imazu - **mo.** : Newell P. Kimlin - **int.** : James Stewart, Jean Hagen, Wendell

Corey, Carl Benton Reid, Paul Stewart, Otto Hulett, Rhys Williams, Herbert Heyes, James Arness, Porter Hall, Bobby Hyatt, Willis Bouchey, Leif Erickson, Fay Roope, Ralph Dumke, John Doucette, Henry Corden, Frank Richards, Howard Petrie, Stuart Randall, Dan Riss, Frank Mitchell, Bob Wilke, Emile Meyer, John Smith, Jonathan Hale - **p. :** Armand Deutsch per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1952 - **d. :** regionale.

EDGE OF DARKNESS (La bandiera sventola ancora) — **r. :** Lewis Milestone - **s. :** William Woods - **sc. :** Robert Rossen - **f. :** Sid Hickox - **m. :** Franz Waxman - **scg. :** Robert Haas - **mo. :** David Weisbart - **int. :** Errol Flynn, Ann Sheridan, Walter Huston, Nancy Coleman, Tom Padden, Judith Anderson, Helmut Dantine, Ruth Gordon, Charles Dingle, John Beal, Roman Bohnen, Helen Thimig, Monte Blue, Dorothy Tree, Richard Fraser, Morris Carnovsky, Art Smith, Henry Brandon, Tonio Selwart, Torben Meyer, Virginia Christine, Francis Pierlot, Henry Rowland, Kurt Kreuger - **p. :** Henry Blanke per la Warner Bros - **o. :** U.S.A., 1943 - **d. :** regionale.

FAR COUNTRY, The (Terra lontana) — **r. :** Anthony Mann - **s.** e **sc. :** Borden Chase - **f.** (Technicolor) : William Daniels - **m. :** Joseph Gershenson - **sc. :** Bernard Herzbrun, Alexander Golitzen - **mo. :** Russel Schoengarth - **c. :** Jay A. Morley jr. - **int. :** James Stewart, Ruth Roman, Corinne Calvet, Walter Brennan, John McIntire, Jay C. Flippen, Henry Morgan, Steve Brodie, Royal Dano, Gregg Barton, Chubby Johnson, Eddie C. Waller, Robert Foulk, Eugene Borden, Allan Ray - **p. :** Aaron Rosenberg per la Universal - **o. :** U.S.A., 1954 - **d. :** Universal.

FAR HORIZON, The (I due capitani - Sentieri di guerra) — **r. :** Rudolph Maté - **s. :** dal romanzo di Della Gould Emmons - **sc. :** Winston Miller, Edmund H. North - **f.** (VistaVision, Technicolor) : Daniel L. Fapp - **m. :** Hans Salter - **scg. :** Hal Pereira, Earl Hedrick - **c. :** Edith Head - **mo. :** Frank Bracht - **int. :** Fred MacMurray, Charlton Heston, Donna Reed, Barbara Hale, William Demarest, Alan Reed, Eduardo Noriega, Larry Pennell, Argentina Brunetti, Julia Montoya, Ralph Moody, Herbert Heyes, Helen Wallace, Lester Matthews, Walter Reed, Bill Phipps, Tom Monroe, Le Roy Johnson, Joe Canutt, Bob Herron, Herman Scharff, Al Wyatt, Voltaire Perkins, Vernon Rich, Blli Walker, Margarita Martin, Frank Fowler, Fran Bennett - **p. :** William H. Pine e William C. Thomas per la Paramount - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** regionale.

FASTEST GUN ALIVE, The (La pistola sepolta) — **r. :** Russell Rouse - **s. :** da « The Last Notch » di Frank D. Gilroy - **sc. :** F. D. Gilroy, R. Rouse - **f.** (Metroscope) : George J. Folsey - **m. :** André Previn - **scg. :** Cedric Gibbons, Merrill Pye - **mo. :** Ferris Webster, Harry V. Knapp - **int. :** Glenn Ford, Jeanne Crain, Broderick Crawford, Russ Tamblyn, Allyn Joslyn, Leif Erickson, John Dehner, Noah Beery jr., Joseph M. Kerrigan, Rhys Williams, Virginia Gregg, Chubby Johnson, John Doucette, William Phillips, Chris Olsen, Paul Birch, Florenz Ames, Joseph Sweeny, Walter Coy, Walter Baldwin, Louis Jean Heydt, Wheaton Chambers, John Dierkers - **p. :** Clarence Green per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1956 - **d. :** M.G.M.

GRANDE GUERRA, La — **r. :** Mario Monicelli - **d. :** Dino De Laurentiis Cinemat [edizione con aggiunta di nuovi episodi].

Vedere giudizio di G. C. Castello a pag. 8 e dati a pag. 19 del n. 11, novembre 1959 (Venezia).

HALLS OF MONTEZUMA (Okinawa) — **r. :** Lewis Milestone - **s.** e **sc. :** Michael Blankfort - **f.** (Technicolor) : Winton C. Hoch, Harry Jackson - **m. :** Sol Kaplan - **scg. :** Lyle Wheeler, Albert Hogsett - **eff. spec. :** Fred Sersen - **mo. :** William Reynolds - **int. :** Richard Widmark, Jack Palance, Reginald Gardiner, Robert Wagner, Karl Malden, Richard Hylton, Richard Boone, Skip Homeier, Don Hicks, Jack Webb, Bert Freed, Neville Brand, Marion Marshall, Philip Ahn, Martin Milner, Howard Chuman, Frank Kumagai, Fred Coby, George Conrad, Chris Drake

Paul Lees, Fred Dale, Bob McLean, Harry McKim, William Hawes, Roger McGee Clarke Stevens, Helen Hatch, Michael Road - **p. :** Robert Bassler per la 20th Century Fox - **o. :** U.S.A., 1950 - **d. :** regionale.

KILLING, The (Rapina a mano armata) — **r. :** Stanley Kubrick - **m. :** Gerald Fried - **scg. :** Ruth Sobotka Kubrick - **mo. :** Betty Steinberg - **altro int. :** James Edward - **d. :** regionale.

Vedere altri dati a pag. 61 del n. 4, aprile 1958.

KING'S THIEF, The (Il ladro del re) — **r. :** Robert Z. Leonard - **s. :** Hardy Andrews - **sc. :** Christopher Knopf - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Robert Planck - **m. :** Miklos Rozsa - **scg. :** Cedric Gibbons, Malcom Brown - **c. :** Walter Plunkett - **mo. :** James Sweeney - **int. :** Edmund Purdom, Ann Blyth, David Niven, George Sanders, Roger Moore, John Dehner, Sean McClory, Tudor Owen, Charles Davis, Ashley Cowan, Lillian Kemble-Cooper, Isobel Elsom, Milton Parsons, Lord Layton, Queenie Leonard, Michael Dugan, Owen McGiveney, Alan Mowbray, Rhys Williams, Paul Cavanagh, Melville Cooper, Ian Wolfe, Joan Elan, James Logan, Bob Dix - **p. :** Edwin H. Knopf per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** regionale.

KNIGHTS OF THE ROUND TABLE (I cavalieri della Tavola Rotonda) — **r. :** Richard Thorpe - **s. :** da « La morte di Re Artù » di Sir Th. Malory - **sc. :** Talbot Jennings, Jan Lustig, Noel Langley - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : F. A. Young, Stephen Dade - **m. :** Miklos Rozsa - **scg. :** Alfred Junge, Hans Peters - **c. :** Roger Furse - **mo :** Frank Clarke - **int. :** Robert Taylor, Ava Gardner, Mel Ferrer, Anne Crawford, Stanley Baker, Felix Aylmer, Maureen Swanson, Gabriel Woolf, Anthony Forwood, Robert Urquhart, Niall MacGinnis, Ann Hanslip, Jill Clifford, Stephen Vercoe, Dagmar Winter, Henry Oscar, Julia Arnall - **p. :** Pandro S. Berman per la M.G.M. - **o. :** Gran Bretagna, 1953 - **d. :** M.G.M.

LEFT HANDED GUN, The (Billy Kid - Furia selvaggia) — **r. :** Arthur Penn - **d. :** Warner Bros.

Vedere recensione di M. Morandini e dati a pag. 62 del n. 9, settembre 1958.

LIMELIGHT (Luci della ribalta) — **r.,** **s.** e **sc. :** Charlie Chaplin - **f. :** Karl Struss - **superv. f. :** Rollie Totheroh - **m. :** C. Chaplin elaborata da Ray Rasch - **scg. :** Eugène Lourie - **mo. :** Joe Inge - **superv. mo. :** C. Chaplin - **int. :** Charlie Chaplin (Calvero), Claire Bloom, Sidney Chaplin jr., Nigel Bruce, Buster Keaton, Norman Lloyd, Marjorie Bennett, Charlie Chaplin jr., Wheeler Dryden, André Eglevsky, Melissa Hayden, Julian Ludwig, Snub Pollard, Loyall Underwood, Barry Bernard, Stapleton Kent, Mollie Glessing, Leonard Mudie, Doris Lloyd, June Jeffrey, Franklyn Farnum, Michael, Josephine e Geraldine Chaplin, Oona O'Neil, Edna Purviance, Lita Grey e il corpo di ballo di Carmelita Marracci - **p. :** Charlie Chaplin per l'United Artists - **o. :** U.S.A., 1952 - **d. :** Dear.

MAN WITHOUT A STAR (L'uomo senza paura) — **r. :** King Vidor - **s. :** dal romanzo di Dee Linford - **sc. :** Borden Chase, D. D. Beauchamp - **f.** (Technicolor) : Russell Metty - **m. :** Joseph Gershenson - **scg. :** Alexander Golitzen, Richard H. Riedel - **c. :** Rosemary Odell - **mo. :** Virgil Vogel - **int. :** Kirk Douglas, Jeanne Crain, Claire Trevor, William Campbell, Richard Boone, Mara Corday, Myrna Hansen, Jay C. Flippen, Eddy C. Waller, Frank Chase, Roy Barcroft, Millicent Patrick, Casey MacGregor, Jack Ingram, Ewing Mitchell, Paul Birch, Bill Phillips, George Wallace, William Challee, Sheb Wooley, James Hayward - **p. :** Aaron Rosenberg per la Universal - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** Universal.

MANY RIVERS TO CROSS (Un napoletano nel Far West) — **r. :** Roy Rowland - **s. :** Steve Frazee - **sc. :** Harry Brown, Guy Prosper - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : John Seitz - **m. :** Cyril J. Mockridge - **scg. :** Cedric Gibbons, Hans Peters - **mo. :** Ben Lewis - **int. :** Robert Taylor, Eleanor Parker, Victor McLaglen,

Jeff Richards, Russ Tamblyn, James Arness, Alan Hale jr., John Hudson, Rhys Williams, Josephine Hutchinson, Sig Ruman, Russell Johnson, Rosemary De Camp, Ralph Moody, Abel Fernandez, Dorothy Adams, Morris Ankrum, Richard Garrick, Louis Jean Heydt - **p.:** Jack Cummings per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1955 - **d.:** M.G.M.

RACK, The (Il traditore del Campo 5 - già : **Supplizio) — r. :** Arnold Laven - **d. :** Euro.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati a pag. 56 del n. 11, novembre 1957.

REDHEAD AND THE COWBOY, The (Il messaggio del rinnegato) — r. : Leslie Fenton - **e. :** Charles Marquis Warren - **sc. :** Jonathan Latimer, Liam O'Brien - **f.** (ediz. in Starscope) : Daniel L. Fapp - **m. :** David Buttolph - **scg. :** Hal Pereira, Henry Bumstead - **mo. :** Arthur Schmidt - **int. :** Glenn Ford, Edmond O'Brien, Rhonda Fleming, Alan Reed, Morris Ankrum, Edith Evanson, Perry Irvins, Janine Perreau, Douglas Spencer, Ray Teal, Ralph Byrd, King Donovan, Tom Moore - **p. :** Irving Asher per la Paramount - **o. :** U.S.A., 1950 - **d. :** Universal.

SOLDIERS THREE (I tre soldati) — r. : Tay Garnett - **s. :** da racconti di Rudyard Kipling - **sc. :** Marguerite Roberts, Tom Reed, Malcolm Stuart Boylan - **f. :** William C. Mellor - **m. :** Adolph Deutsch - **scg. :** Cedric Gibbons, Malcolm Brown - **c. :** Walter Plunkett - **mo. :** Robert J. Kern - **int. :** Stewart Granger, Walter Pidgeon, David Niven, Robert Newton, Cyril Cusack, Greta Gynt, Frank Allenby, Robert Coote, Dan O'Herlihy, Michael Ansara, Richard Hale, Patrick Whyte, Movita, Harry Lang - **p. :** Pandro S. Berman per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1951 - **d. :** regionale.

TURNING POINT, The (Furore sulla città) — r. : William Dieterle - **s. :** Horace McCoy - **sc. :** Warren Duff - **f.** (ediz. in Starscope) : Lionel Linden - **m. :** Irving Talbot - **scg. :** Hal Pereira, Joseph McMillan Johnson - **mo. :** George Tomasini - **int. :** William Holden, Edmond O'Brien, Alexis Smith, Tom Tully, Ray Teal, Adele Longmire, Ed Begley, Dan Dayton, Ted De Corsia, Don Porter, Howard Freeman, Neville Brand - **p. :** Irving Asher per la Paramount - **o. :** U.S.A., 1952 - **d. :** Aglaia (regionale).

VENGEANCE VALLEY (La valle della vendetta) — r. : Richard Thorpe - **s. :** Luke Short - **sc. :** Irving Ravetch - **f.** (Technicolor) : George J. Folsey - **m. :** Rudolph G. Kopp - **scg. :** Cedric Gibbons, Malcolm Brown - **c. :** Walter Plumkett - **mo. :** Conrad A. Nervig - **int. :** Burt Lancaster, Robert Walker, Joanne Dru, Sally Forrest, John Ireland, Carleton Carpenter, Ray Collins, Ted De Corsia, Hugh O'Brian, Grace Mills, Will Wright, James Hayward, James Harrison, Stanley Andrews, Paul E. Burns, Minerva Urecal, Glenn Strange, Sterling Holloway, Mack Chandler - **p. :** Nicholas Nayfack per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1951 - **d. :** regionale.

WAR OF THE WORLDS, The (La guerra dei mondi) — r. : Byron Haskin - **s. :** dal romanzo di H. G. Wells - **sc. :** Barre Lyndon - **f.** (Technicolor) : George Barnes - **m. :** Leith Stevens - **scg. :** Hal Pereira, Albert Nozaki - **eff. spec. :** Gordon Jennings, Paul Lerpae, Wallace Kelley, Ivyl Burks, Ian Domela, Irving Roberts - **mo. :** Everett Douglas - **consulente astronomico :** Chesley Bonestell - **int. :** Gene Barry Ann Robinson, Lewis Martin, Les Tremayne, Sandro Giglio, Robert Cornthwaite, Houseley Stevenson jr., Paul Frees, Bill Phipps, Vernon Rich, Henry Brandon, Jack Kruschen, Walter Sande, Ivan Lebedeff, Carolyn Jones, Pierre Cressoy, Nancy Hale, Virginia Hall, Alex Fraser, Charles Gemora, Ann Codee, Robert Rockwell, Alvy Moore, Frank Kreig, John Maxwell, Ned Glass, Paul Birch - **p. :** George Pal per la Paramount - **o. :** U.S.A., 1953 - **d. :** Paramount.

ANTOLOGIA di BIANCO e NERO 1937-1943

Il meglio del periodico del Centro Sperimentale di Cinematografia raccolto in quattro volumi:

Vol. I: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

U. Barbaro, L. Chiarini, R. Arnheim, B. Balázs, V. Nilsen, H. C. Opfermann, G. Groll, R. Spottiswoode.

Vol. II: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

J. Comin, S. A. Luciani, A. Gemelli, A. Cavalcanti, R. May, L. Chiarini, U. Barbaro, A. Magli, U. Betti, G. Baldini, G. B. Angioletti, T. A. Spagnol, G. Paolucci, P. M. Pasinetti, G. Viazzi, D. Purificato, A. Covi, R. Mastrostefano, L. Solaroli, V. Mariani, G. Fiorini, A. Pietrangeli, G. Della Volpe, V. Brancati, C. Bernari, C. Bo, M. Verdone, L. De Libero, G. Macchia, E. Villa, P. Bigonciari, R. Assunto, F. Vela, G. F. Luzi, F. Pasinetti, G. Dulac, M. Antonioni.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Vol. III: SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di Leonardo Autera

Comin - Bartoccioni - Pertile - Cecchi - Bianconi - Casiraghi - Puccini - Cancellieri - Bonajuto - Paolella - Praz - Trompeo - Viazzi - De Franciscis - Fulchignoni - Usellini - Tucci - Pietrangeli - Guerrasio - Magli - Marinucci - Chiarini - Mariani - Antonioni - May - De Santis - Mida

Panorami delle varie cinematografie: Correnti e generi - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi comparate e testo letterario film - Revisioni critiche di vecchi film - Recensioni

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di Leonardo Autera

Sceneggiature originali: La kermesse héroïque - Un chien andalou.

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 (a cura di Renato May): Venerdì di passione - Il tiranno - Marcella - La casa di vetro - I tre sentimentali.

Saggi di sceneggiature di film italiani dell'epoca (1937-1942)
Ettore Fieramosca - Scipione l'Africano - Piccolo mondo antico - Addio giovinezza - Gelosia - Alfa Tau - Bengasi - Via delle Cinque Lune - La bella addormentata.

Sceneggiature desunte dal montaggio: L'histoire d'un Pierrot - I proscritti - Variété - A nous la liberté.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

I DOCUMENTARI

IN COPERTINA: Da *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini: Cristo nel Getsemani.

Da questo numero, per adeguarsi agli aumentati costi tipografici, "Bianco e Nero" porta il prezzo di copertina a L. 500. Di conseguenza i prezzi degli abbonamenti sono portati a L. 5000 (annuo), L. 2500 (semestrale), L. 6800 (estero). Gli abbonati vecchi e nuovi che abbiano già versato la quota di abbonamento riceveranno egualmente la rivista senza alcun versamento supplementare.